Herbert Reichle

103/I/F/103
Band 1

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

Otto Ludwigs
gesammelte Schriften

Fünfter Band

Schrift (Jubiläums-Fraktur) von Bauer & Co. in Stuttgart,
Druck von Oscar Brandſtetter,
Papier von Ferd. Flinſch, Einband von Julius Hager
in Leipzig.

Otto Ludwigs
gesammelte Schriften

Fünfter Band

Studien

Erster Band

Leipzig
Fr. Wilh. Grunow
1891

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

Herausgegeben von

Adolf Stern

Studien und kritische Schriften

Erster Teil

Vorbericht

von Adolf Stern

Als Schluß unsrer Gesamtausgabe der Werke Otto Ludwigs veröffentlichen wir „Studien und kritische Schriften," von denen ein Teil und zwar der in gewissem Sinne wichtigste Teil unter dem Titel „Shakespeare-Studien" als zweiter Band der von Moritz Heydrich herausgegebnen „Nachlaßschriften Otto Ludwigs"*) gedruckt und erschienen ist. Das Aufsehen, das diese „Shakespeareſtudien" erregten, die beinahe leidenschaftliche Bewundrung und Zustimmung von einer, der nicht minder leidenschaftliche Widerspruch und entrüstete Protest von andrer Seite, leben in frischer Erinnerung der enggewordnen Kreise, die an der Litteratur und ihren Geschicken tiefern Anteil nehmen. Wer damals (1874) vorausgesagt hätte, daß die von Ludwig freudig bekannte, aus dem eignen Leben, der eignen Entwicklung entstammte, im Studium Shakespeares lediglich gestärkte und vertiefte realistische Kunstanschauung nicht volle zwei Jahrzehnte später einer Gruppe von Ästhetikern und Schriftstellern als Hyperidealismus, als Rest einer überwundnen Welt erscheinen würde, wäre einfach verlacht worden. Wenn heute Otto Ludwig als Dichter in die Verurteilung und Geringschätzung eingeschlossen erscheint, die aller vor 1880 entstandnen Poesie von dieser Gruppe ge-

*) Nachlaßschriften Otto Ludwigs. Mit einer biographischen Einleitung und sachlichen Erläuterungen von Moritz Heydrich. Zwei Bände. Leipzig, Verlag von Carl Cnobloch, 1874.

widmet wird, so hat er auch als Kunstforscher und Kritiker wenig bessere Aussichten, als daß man in seiner gegnerischen Stellung zum rhetorischen Idealismus, in seiner energischen Betonung und Ergründung der Leidenschaft schwache Anfänge zur „modernen" Kritik und Ästhetik erkennen wird. Um so gewisser darf der Dichter wie der künstlerische Denker Otto Ludwig auf ein reiferes Verständnis und eine klarere Gerechtigkeit für die Zukunft auch bei Naturen rechnen, die zur Zeit der ersten Veröffentlichung der „Shakespearestudien" seine Polemik gegen Schiller, seinen unbedingten Enthusiasmus für Shakespeare mißzuverstehen vermochten. Der phantastisch rauhe Wirbelwind, der die lebendige und lebensvolle Poesie zweier Jahrtausende von heute auf morgen hinweg- und die großen Wirklichkeiten des Lebens und der Menschheit aus der Litteratur hinausfegen will, hat wenigstens das Gute, daß er alle auf dem gemeinsamen Boden der Natur und der Dichtung stehenden enger aneinanderrückt und die Parteiungen auf diesem Boden zwar keineswegs als nichtig, aber doch als untergeordnet und unwesentlich gegenüber der Frage erscheinen läßt, ob es überhaupt eine Poesie aus schöpferischem Geiste und im Einklang mit der Ganzheit des Daseins geben soll oder nicht. Auch der unbedingteste Anhänger der rhetorisch-idealistischen Poesie, der schärfste Widersacher des in den „Shakespearestudien" bekannten und vertretnen Realismus wird einräumen müssen, daß Ludwig die deutsche Litteratur weder der idealen Intentionen noch des unerläßlichen Zusammenhanges mit den ewigen Überlieferungen aller Dichtung zu berauben gedachte. Er wird erkennen lernen, daß die hartangefochtne kritische Strenge Ludwigs aus dem Grunde einer tiefen Empfindung und unauslöschlichen Begeisterung für eine gesunde, mächtige, ihren höchsten Aufgaben zugewandte und gewachsene Litteratur hervorging. Alle aber, die

schon beim ersten Erscheinen der „Shakespearestudien" sich mit der Grundanschauung Ludwigs eins fühlten, werden heute stärker und unerschütterlicher als damals überzeugt sein, daß die Hauptresultate und Erkenntnisse, die in den Untersuchungen und Betrachtungen Ludwigs niedergelegt sind, dereinst einer glücklichern Zukunft der deutschen Litteratur zu gute kommen müssen. Die schlichte Größe, der gewaltige Wahrheitsdrang, die Reinheit der künstlerischen Absichten, die den Dichter Otto Ludwig auszeichneten, hat auch der Kritiker nirgends vermissen lassen. Und in dem Kampfe zwischen dem echten, von falscher Romantik, hohler Phrasenpoesie und ungesunder Geistreichigkeit erlösenden poetischen Realismus und der neusten vorgeblich naturalistischen, in Wahrheit naturlosen Tendenzlitteratur geben Ludwigs kritische Arbeiten unzerbrechliche Waffen ab. Was in den „Shakespearestudien" ergänzt, was von seither ungedruckten kritischen Arbeiten Ludwigs hinzugefügt worden ist, verstärkt, vertieft und erweitert den Gehalt dieser wertvollen Hinterlassenschaft, aber es ändert nichts an ihrem Geist und innersten Wesen.

Die Studien und Untersuchungen Ludwigs waren in ihrem ersten Ursprung durchaus nicht zur Veröffentlichung bestimmt und jahrelang fortgeführt worden, ehe Ludwig selbst unter dem Eindruck vielfach an ihn ergehender Aufforderungen, in der Einsicht, daß er einen guten Teil seines Innenlebens und seiner besten Kraft an diese Forschungen gesetzt habe, mit der Hoffnung, klärend und fördernd auf die Litteratur der Gegenwart zu wirken, an ihre Bearbeitung und Verwertung für den Druck dachte. Von früh auf hatte der Dichter in seinen Tagebüchern und Kalendern, in besondern Heften, in denen er in buntem Wechsel seine poetischen Pläne, die Titel der von ihm gelesenen oder noch zu lesenden Bücher verzeichnete, Auszüge aus einzelnen ihn anhaltender beschäftigenden

Werken machte, auch eigene Gedanken und Urteile über künſtleriſche Fragen und Schöpfungen niedergeſchrieben. Die erſte Spur, daß dies in gewiſſer Weiſe ſyſtematiſch geſchah, findet ſich in einem Briefe an Eduard Devrient (Dresden, 24. Februar 1847), in dem Ludwig vermeldet: „Nun hab ich die eigne Produktion auf eine Zeitlang beiſeite geſchoben, die ich ausſchließend der Zergliederung geſehener und geleſener Stücke widmen will und bis jetzt ſchon gewidmet habe. Ich prüfe ſie an dem, was Sie mir bei Gelegenheit meiner Sachen von den Erforderniſſen einer gediegnen dramatiſchen Arbeit geſchrieben, und werde dabei immer mehr von der Zweckmäßigkeit dieſer Vorſchriften überzeugt. Und je mehr ich durch dieſe Beſchäftigung lerne, worauf es ankommt, mit deſto größerm Vertrauen und deſto größrer Luſt geh ich dem Sommer entgegen, mit dem ich um die Wette produzieren will.“ Zwiſchen 1850 und 1855 erweiterten ſich dieſe Erörterungen und Niederſchriften zu den Anfängen der „Shakeſpeareſtudien.“ In den Jahren von 1856 bis 1860 überwogen die Studien die eignen poetiſchen Arbeiten, denen ſich der Dichter geradezu zu entwinden, auf die er bis zur Vollendung ſeiner künſtleriſchen Selbſterziehung abſichtlich zu verzichten trachtete, ohne doch die ſchaffende Phantaſie immer niederhalten zu können. In einem Briefe (vom 24. November 1858), den Ludwig an den Rektor Klee in Dresden richtete, ſagt er ausdrücklich: „Dem falſchen Idealismus in meiner Kunſt zu entgehen, war ich in den Naturalismus, den entgegengeſetzten Fehler geraten, den ich nicht eher erkannte, als bis er ſo tief in das Weſen meines Schaffens ſich verwachſen hatte, daß eine Radikalkur nötig erſchien, ihn wieder auszuſcheiden. Ich unternahm ſie und wagte damit in Betracht meiner Kränklichkeit und Lage zu viel; der Eifer, mit dem ich das Studium begann, das allein mich heilen konnte,

ließ mich dies überſehen. Weil mein Studium noch nicht vollendet, daher ſeine Reſultate noch nicht ſicher-geſtellt, noch weniger in das Ganze meines Weſens übergegangen und unmittelbares Gefühl geworden waren, geriet ich praktiſch immer wieder in die Mängel und vergrößerte ſie — denn jede falſche Richtung hat dieſe Eigenheit —, aus denen mich herauszuarbeiten ich rang. Ich empfand bitter, daß halbes Studium gefährlicher als die rohe Unbefangenheit des Talentes." Wenn aber Ludwig im gleichen Briefe meinte, daß er nun (Ende 1858) ſo weit ſei, „ein neues künſtleriſches Leben zu beginnen" und „die durchgreifende Revolution ſeiner ſchaffenden Natur," auf die es urſprünglich allein abgeſehen war, vollendet habe, ſo irrte er ſich und erfuhr, daß die Verſenkung in die poetiſche Welt des britiſchen Genius, die ihm lediglich als Hilfsmittel, als Heilprozeß hatte dienen ſollen, unerwartet ein Selbſtzweck geworden war. Ludwig ließ ſich um ſo nach-giebiger auf dem Wege der Reflexion weiter und weiter locken, als er zu dieſer Zeit noch immer die Geſtalt der Agnes Bernauer ſich vorſchweben ſah, ohne über die endgiltige Behandlung dieſes tragiſchen Problems völlig ins Klare kommen zu können, außerdem den geheimen Reiz empfand, der im Erkennen und Enthüllen poetiſcher Schönheiten eines großen Dichters liegt. Er mochte mit Friedrich Hebbel darauf vertrauen, daß „auch der größte Phyſiolog ſeine Kinder im Traum zeuge," und griff, namentlich ſo oft ihm die Krankheit den Verzicht auf neue Schöpfungen, den Stillſtand in den ſchon begonnenen gebot, wieder und wieder zum Shakeſpeare. So wandelten ſich die tagebuchartigen Aufzeichnungen, die urſprünglich nur Vorbereitung für eignes Schaffen, Maximen ſeiner künſtleriſchen Selbſterziehung hatten ſein und werden ſollen, in eine ernſte Lebensarbeit. Die ſelbſtändige Bedeutung ſeiner Beobachtungen und Vergleiche, die vielfach geradezu zu Offenbarungen über

poetiſche Abſichten, künſtleriſche Mittel und poetiſche Zuſammenhänge Shakeſpeares wurden, mußte Ludwig den Wunſch nahelegen, die Reſultate in irgend einer Form der Mit- und Nachwelt zu erhalten. In der krauſen Wirrnis der ſechs umfangreichen, mit immer kleiner und gedrängter werdenden Handſchrift bedeckten Hefte, deren erſte fünf in vier Bänden als „Shakeſpeareſtudien“ vereinigt wurden, finden ſich auch einige Entwürfe und Überſchriftsgruppierungen, Stichworte, die auf beabſichtigte Ausarbeitung einzelner Kapitel der großen Stoffmaſſe hindeuten. Wirklich zur Ausführung gekommen iſt nur jenes Bruchſtück „Die dramatiſchen Aufgaben der Zeit,“ das Ludwig Ende der fünfziger Jahre für die „Grenzboten“ (deren damalige Herausgeber, Julian Schmidt und Guſtav Freytag, wie an ſeiner ganzen Entwicklung ſo auch an den Studien Ludwigs den lebhafteſten und wärmſten Anteil nahmen) abfaßte, ohne es doch zu vollenden und zu veröffentlichen, und das wir als die treffendſte und von ihm ſelbſt gewollte Einleitung dem Neudruck der „Shakeſpeareſtudien“ vorangeſtellt haben. Es iſt wenigſtens eine klare Andeutung, in welcher Weiſe ſich Ludwig die endliche Sichtung und Ausführung des Angeſammelten und Aufgeſpeicherten, der ungeheuern Gedankenarbeit dachte, die ihn Tag und Nacht in Atem hielt.

Mehr und mehr wurde Shakeſpeare, wie er der Ausgangspunkt ſeiner Reflexionen geweſen, wie er im Mittelpunkt ſeines Denkens und Grübelns ſtand, auch der alleinige Zielpunkt. Der Erkenntnis Shakeſpeares ward die urſprüngliche Abſicht unbewußt geopfert. Wärmer als Hunderte von Erklärern, als Tauſende von Darſtellern durchlebte Ludwig in ſich die Handlungen der Shakeſpeariſchen Dramen, ſchuf ihre Geſtalten nach und fühlte ein geheimnisvolles Nachzittern

der Phantasieschwingungen, die vor Jahrhunderten den britischen Genius durchbebt hatten.

Auch wo er in diesen ein Jahrzehnt lang fortgesetzten Niederschriften seinen Blick bei zeitgenössischen Erscheinungen und den eignen poetischen Gebilden festzuhalten beabsichtigte, sah er sich, wie mit dämonischer Gewalt, zur Größe und Mustergiltigkeit Shakespeares zurückgezogen, und auch längst nachdem er klar erkannt hatte, daß die immer erneute Beschäftigung mit den Dramen Shakespeares seine eigne poetische Ader und den frischen Fluß des Bildens und Vollendens unterbinde und hemme, zwang es ihn, den Faden, den er hundertmal entschlossen durchschneiden wollte, aber höchstens auf eine kurze Weile fallen ließ, immer wieder aufzunehmen. In der Lebensgeschichte des Dichters habe ich versucht, den Zusammenhang seiner Lage, seiner körperlichen Zustände mit der immer stärker werdenden Neigung zur grüblerischen Reflexion und mit der beständigen Rückkehr Ludwigs zu den Shakespearestudien nachzuweisen. Im Wesentlichen hat schon Moritz Heydrich in seinem Vorbericht zu den von ihm herausgegebnen Shakespearestudien das Zugeständnis gemacht, daß Ludwig, was er auch für die Erkenntnis des größten Dramatikers, für die allgemeinere Einsicht in das innerste Wesen, den spezifisch poetischen Kern, in die künstlerische Technik Shakespeares gewonnen, und wie unzweifelhaft er sich mit seinen Studien den hervorragendsten schöpferischen Kritikern unsrer Litteratur gesellt habe, doch für sich selbst und sein eignes Schaffen nicht zu dem ersehnten Gewinne gelangt sei. Nachdem er auseinandergesetzt hat, daß das kritische Talent die Prozesse des dichterisch-schaffenden Talents sehr wesentlich gefördert, aber auch oft gestört habe, sagt er: „Es kam zu keinem normalen Verhältnis, so ernstlich dies auch erstrebt

wurde. — Der ſtrenge, unerbittliche Wahrheitsſinn des Forſchers ſtörte und hemmte oft die geniale Phantaſieintuition, die naive Behaglichkeit des Dichters, beide Talente vermengten ſich oft, wo ſie ſich hätten trennen ſollen. Sie förderten und hemmten zugleich, ſie wechſelten die Geſtalt und die Geſtalten. Sein kritiſches Talent war durchaus poſitiver Art, es ſollte als untergeordnetes Element der Durchbildung des dichteriſch-ſchaffenden Talents dienen. Auch die bedeutendſten energiſch errungnen Reſultate ſeiner kritiſchen Forſchungen waren ihm nur Material zu künſtleriſcher Geſtaltung. Auf dieſe war er bis zuletzt vorzugsweiſe gerichtet. Daß er dem Drange nach künſtleriſcher Vollendung treu blieb bis zum letzten Augenblick ſeines Lebens, dies war eben die Größe, die Ureigentümlichkeit dieſer tiefinnerlichen, tiefeinſamen Charaktergeſtalt. Der künſtleriſche Geſtaltungstrieb war zu allen Zeiten das vorherrſchende Element ſeiner Natur.

„Das Haupthindernis war unzweifelhaft die dämoniſch-eingreifende Krankheit, deren Hemmungen in den Niederſchriften der Pläne und Studien unverkennbar ſind. Sie vor allem hinderte die Behaglichkeit künſtleriſcher Ausführung, ſie überfiel ihn oft im feurigſten Aufſchwunge des Schaffens. Ohne ſeine Krankheit würde er die kritiſchen Forſchungen ſchwerlich ſo lange Zeit fortgeſetzt, ſie jedenfalls früher druckfertig abgeſchloſſen haben. Die Krankheit gab ſeiner durchaus normalen, kerngeſunden Natur oft den Schein, das Gepräge abnormer Eigentümlichkeit. Auch die Studien haben oft etwas von einer Krankheitsgeſchichte, aber von der eines der bedeutendſten und tüchtigſten Menſchen, der dabei geiſtig geſünder war, als viele ſcheinbar Geſunde ſeiner Zeitgenoſſen. Mannhafte Selbſtändigkeit, ſtandhaft beharrliches Emporſtreben nach klar erkanntem Ziele wurde durch die Krankheit nicht verkümmert und eingeengt, nur verſtärkt und geläutert.

Aber sie war ganz unzweifelhaft die Haupturſache des immer neuen Schwankens zwiſchen dichteriſcher und kritiſcher Thätigkeit. Sie ſteigerte die angeborne Gewiſſenhaftigkeit oft zu ſehr, ſie nährte die Luſt zur Einſamkeit, die doch, faſt ohne alle Abwechslung, nicht ſo ausſchließlich das Lebenselement des Künſtlers ſein darf, wie dies bei Ludwig der Fall war. Dies war ein Mangel ſeines Entwicklungsganges, der hier nicht verſchwiegen werden darf. Die ſteigende Krankheit ließ dieſe Abwechslung immer weniger zu, ſie ſchwächte daher die ausführende Kraft des Dichters wie des Forſchers. Sie lähmte vor allem die Elaſtizität, die der Dichter braucht, um nach wichtigen Studienabſchlüſſen wieder mit geſtärkter, unzerſplitterter Kraft zur Produktion überzugehen. Sie war, das ward mir im perſönlichen Verkehr und nach gründlichem Studium des Nachlaſſes vollſtändig klar, unzweifelhaft der Hauptgrund, warum das Verhältnis des kritiſchen und dichteriſchen Talents bis zuletzt, trotz gewiſſenhaftem Streben danach, nicht zur normalen thatkräftigen Vollendung kommen konnte, für die Ludwigs Natur den vollſten, eminenteſten Beruf hatte. Dies hier auszuſprechen iſt mir heiligſte Pflicht, weil ich es ſelbſt mit erlebte, weil es mich oft tief bewegte und bekümmerte. Auch die treffendſte, genialſte aller mir bekannten Beurteilungen Ludwigs, von H. von Treitſchke, iſt doch ebendeshalb nicht ganz zutreffend, weil ſie den vollen Thatbeſtand ſeiner Entwicklungsprozeſſe und der Krankheitshemmungen derſelben nicht kannte. Die Krankheit vertiefte, iſolierte ihn immer mehr, ſie ſteigerte den angebornen Wahrheitsdrang, die Gewiſſenhaftigkeit, ſie drängte das kritiſche Element immer mehr vor, ſie bedingte es, daß das Verhältnis des kritiſchen und dichteriſchen Talents ſehr gegen ſeinen Willen ſich nicht normaler, harmoniſcher geſtalten konnte.

„Die kritiſche Forſchung, zu eifrig, zu ununter-

brochen fortgesetzt, minderte doch auch ganz unverkennbar die naive Unbefangenheit, die Schaffensfreudigkeit des Dichters, sie nährte entschieden zu sehr die von Jugend an vorhandne Neigung zur Einsamkeit. Auch in seiner Leipziger Studienzeit sahen wir diese Liebe zur Einsamkeit sehr vorherrschend. In der letzten Periode glich sie fast der Isoliertheit Beethovens. Je klarer ihm sein Ziel wurde, desto eifriger suchte er die Einsamkeit, um es trotz ungünstiger Verhältnisse zu erringen, desto mehr floh er Zerstreuungen, um sich zu konzentrieren, um seine innerlichst gewaltig gärende Welt zu gestalten und durchzubilden. Er war in der Einsamkeit am wenigsten allein. Geselliges Leben, bloß als Zerstreuung, als Flucht vor sich selbst, war ihm so wenig zusagend, wie dilettantisches Sichgehenlassen in der Kunst. Die Antworten, Einwendungen auf seine drängendsten Fragen hatte er doch meist schon selbst sich wurzelhafter, besser gegeben, als andre es vermochten. Dazu kam, daß er mit der dramatischen Litteratur seiner Zeit nur wenig Anknüpfung und Einverständnis hatte und haben konnte. Die Klarheit darüber wurde durch seine Shakespearestudien nur gefördert, seine Isoliertheit auch der Litteratur gegenüber nahm deshalb immer mehr zu. Er war auf sich selbst angewiesen, er mußte sich einsam zurecht finden. So teilnehmend und anregend auch bis zuletzt der Umgang und das Verhältnis insbesondre mit Auerbach, Ed. Devrient, Lewinsky, mit Freytag, Geibel, J. Schmidt, H. Weiße u. a. war, so innig er sie verehrte und an ihren Bestrebungen teil nahm, so blieb er doch auch ihnen wie allen gegenüber innerlichst isoliert, nur in stiller Einsamkeit vermochte er es, über sich selbst, über die innerste Natur seines Talents, über die einzuschlagenden Wege vollständig klar und sicher zu werden. Und bei seiner meist beharrlichen Verschwiegenheit über diese Prozesse konnten auch die Teilnehmendsten, Sach-

kundigſten die innerliche Notwendigkeit dieſer Wege leicht verkennen oder falſch beurteilen. Er wußte ſelbſt am beſten, was ihm fehlte, was ihn einengte, was er beſaß, was er feſthalten und erringen mußte; er konnte es eben nur auf ſeinem Wege ſuchen und finden, ſoweit dies überhaupt möglich war."

Wenn Heydrich dann weiterhin wiederholt hervorhebt, daß Ludwig ſelbſt ſehr wohl gewußt habe, daß ihm „die unbedingt notwendige Abwechslung des ſtill einſamen und eines den Dichter fördernden, geſellig anregenden öffentlichen Lebens" fehle, daß ihm „die Iſoliertheit, die ſeiner ganzen Erſcheinung etwas Gewaltiges, eigentümlich Imponierendes gab," oft „ſelbſt etwas unheimlich geworden ſei," daß die Trennung vom bewegten Leben ſelbſt ſich zum Hindernis für die Vollendung des Dramatikers, des Romandichters geſtaltet habe, und der kühne, tiefe, durchs Leben wie durch eigenſte Erfahrung gebildete Denker immer ſelbſtändiger in den Vordergrund getreten ſei, ſo hätte er wohl Bedenken tragen müſſen, an zahlreichen andern Stellen ſeiner Einleitung ſich ſo unbedingt panegyriſch über den Weg, den Ludwig ſeit der Mitte der fünfziger Jahre eingeſchlagen hatte, auszuſprechen. Er hätte nicht die letzte Lebensperiode des Dichters ſchlechthin als die letzte kühn aufſtrebende bezeichnen, die Shakeſpeareſtudien, die unſern Dichter thatſächlich umfingen wie eine Zauberwildnis, der er nicht mehr zu entrinnen vermochte, „den direkteſten, fördernſten Weg zu ſeinem Ziele" nennen, nicht ſagen dürfen „es würde meines Erachtens der Kritik ſchwer fallen einen Weg zu zeigen, auf dem Ludwig von den Fehlern deutſcher dramatiſcher Behandlungsweiſe ſich und andre direkter und ſicherer zu befreien vermocht hätte, als auf dem ſeiner Studien." Ihm, der die Handſchrift Ludwigs genauer kannte als ein andrer der Lebenden, hätten die erſchütternden Selbſterkenntniſſe und Geſtändniſſe

Otto Ludwigs an mehr als einer Stelle der „Shakespearestudien," namentlich aber im vierten Bande, einige Zweifel einflößen sollen. „Mein Fehler ist der, daß ich die Erfordernisse einzeln durchnehme, daß ich meine Aufgabe in mehrere zerlege und dann jede dieser neuen Aufgaben auf das genaueste lösen will. Auch was ich von technischen Mitteln finde, das will ich gleich auf die Spitze treiben. Ich muß den Stoff, den ich bewältigen will, ganz lassen, ihn nicht in seine Faktoren zerlegen. Ich muß weit naiver und konkreter verfahren. Mein ganzer Fehler geht aus einer Mutlosigkeit, einem Mangel an Zuversicht hervor, der bei meinem körperlichen Zustande und der Überhäufung mit Sorgen sehr natürlich ist, aber nichts von alledem bessern kann. Dann die Richtung nach der Innerlichkeit, die mir als Kind meiner Zeit anhängt, meine psychologischen und technischen Studien." „Jetzt, da ich wieder lesen kann, sehe ich, wie weit ich mich verirrt. Ich habe überall zu große langatmige Motive und die einzelnen Szenen zu ganzen Dramen ausgesponnen. Wenn ich nur wieder so weit wäre, als ich war, ehe ich zum Erzählen griff. Meinem „Erbförster" fehlt nur, daß die Situation nicht von Hause aus tragisch und daß der Idealnexus daher nicht mit dem kausalen zusammenfällt, außerdem ist er ganz gut und in shakespearischer Technik gedacht und gearbeitet." „So sind wir wieder einmal am Kreuzwege, unser gewöhnlich Los, wozu nur drückende Sorge und Schmerzen sich zu gesellen brauchten, die ganze bereits gethane Arbeit vergeblich zu machen, bis jetzt seit lange unser gewöhnlich Los!" „Alles wird zu kompliziert, zu abstrakt, zu wenig einfach, man muß nicht alles auf einmal wollen." „Wer den Sinn überzeugen will, lähmt die Phantasie, wer immer den Geheimnissen der Technik nachjagt, trübt den unbefangnen Blick für die lebendige Erscheinung." „Und dies ist

am Ende der Hauptgrund neben Krankheit gewesen, warum ich seither nichts zustande brachte, weil ich die vollständigste Illusion anstreben und doch zugleich der Schönheit und der Technik genug thun wollte. Ist ein Spiel nur schön und im ganzen wahr und gut, und für Gehalt, Wechsel und Kontrast gesorgt, die Charaktere interessant, bietet sich Dichtkunst und Schauspielkunst darin die Hand, oder vielmehr sind sie eins, so findet sich der rechte Grad von Illusion von selbst; man darf nicht besonders danach streben." — Schon früher hatte er (was auch Heydrich nicht entgangen ist) sich eingestanden, daß er, um seine Phantasie zu disziplinieren, zu sehr nach klarstem Bewußtsein gestrebt habe. „Hätte ich die Zeit machen lassen, sie hätte allein gebracht was ich brauchte. Ich träumte immer weniger, schlief ganz leicht und fast mit Bewußtsein; der Wille ist der entschiedenste Antagonist der Phantasie, er vermag gar nichts, sie zu reizen. — Ich empfinde statt der unmittelbaren Empfindung zu sehr die Vorstellung ihrer Regel oder ihres Gesetzes. Meine Lage lähmt die Phantasie, ich will ihr mit dem Verstande zu Hilfe kommen und lähme sie damit vollends. Der Verstand wird bei mir Tyrann der Phantasie. Mein Konzipiertalent hat in meiner Studienzeit eine Ausbildung gewonnen, die mit dem so lange gänzlich unbeschäftigten Talent der Ausführung sich nicht mehr verständigen kann. Naturgemäß muß eines am andern wachsen, so müssen sie zusammen fortschreiten in Kraft und Bildung. — Ich glaube, ich bin in Gefahr zu großer Vertiefung und Verinnerlichung und zu detaillierter Charakteristik." Und endlich im vierten Bande wendete Ludwig mit der dämonischen Unbarmherzigkeit des Genies einen der gewaltigen Cynismen Montaignes auf seine Befangenheit in Reflexion und seine allzu strengen Forderungen an sich selbst an: „Im Montaigne finde ich eine Stelle, die abscheulich gut auf

mich paßt, wie ich jetzt bin! Ich kenne einen solchen Pedanten, welcher, wenn ich frage, ob er dies oder jenes weiß, mir ein Buch abfordert, um es darin aufzusuchen; und sich nicht getraut, mir zu sagen, er habe die Krätze am After, ohne auf der Stelle im Wörterbuche unter A und K nachzuschlagen, was After und was Krätze heißt."

Kein Zweifel, Otto Ludwig unterschätzte im Augenblicke solcher Niederschriften die Fülle der Phantasie und die Kraft naiven Gestaltens, die ihm trotz der Shakespearestudien geblieben war und in einigen der im vierten Bande veröffentlichten dramatischen Fragmente so siegreich aufleuchtet. Seine spätre Selbsterkenntnis nahm eine ebenso düstre Färbung an, als seine frühere Meinung vom Wert oder vielmehr Unwert seiner besten abgeschloßnen Schöpfungen. Man braucht nicht wie Gutzkow ebenso flach als unfreundlich („Rückblicke auf mein Leben," Berlin 1875, S. 32) vom „Verranntsein in jene Prinzipien, die auch Otto Ludwig ruiniert haben, siehe seinen Nachlaß und die achtmalige Veränderung seiner Agnes Bernauer" zu reden und kann doch die Empfindung haben, daß der Abbruch, der nach Umständen willkürliche und gewaltsame Abschluß der „Shakespearestudien" für Otto Ludwig segensreich gewesen wäre, kann doch Bedenken tragen, die beständige Wiederaufnahme dieser Studien mit Heydrich den „direktesten förderndsten Weg zu seinem Ziele" zu nennen und das eifrige beharrliche Verfolgen dieses Weges unbedingt zu preisen. Das innre Bedürfnis des Dichters, sich durch das Eindringen in Shakespeares Welt- und Kunstanschauung, das Vertiefen in die dramatische Technik und die Kompositionsgeheimnisse Shakespeares zur Klarheit zu verhelfen und für die ernste Kunstlaufbahn, die vor ihm lag, zu stählen, wird keiner, der sich nur etwas mit der Natur und dem wuchtigen Ernst Ludwigs vertraut gemacht

hat, je bestreiten. Auch wird jeder Leser der „Shakespearestudien" darin mit dem ersten Herausgeber übereinstimmen, daß Ludwigs Untersuchungen durchaus selbständig und eigentümlich waren, lehrreich fesselnd durch schärfste Hervorhebung des künstlerisch praktischen Gesichtspunktes, durch gründliche Erörterung des Verhältnisses der tragischen Kompositionsweise Shakespeares und der Deutschen. „Er betrachtet sie nicht mit dem Fernglase des philosophischen Systematikers, sondern mit dem naiven, das feinste Detail liebevoll beobachtenden Auge des praktischen Künstlers." Aber was in seinen Anfängen und bei verhältnismäßiger Gesundheit des Dichters noch wohlberechtigt gewesen war und zu den Resultaten, die für uns vorliegen, auch solche für den Verfasser der „Shakespearestudien" ergeben konnte, das wurde je länger um so mehr eine kraft- und lebenverzehrende Einspinnung in die Welt eines andern, von der keine Brücke mehr zurückführte. Niemand hätte Otto Ludwig bestreiten können, daß Shakespeare eine Welt für sich sei, und daß es in ihr immer noch zu schauen, zu ergründen, Rätsel zu lösen und Gesetze zu erkennen gebe. „Der einsame Denker glich zuletzt in seinem Verhältnis zu Shakespeare einem Bergmann, der bis in die letzten Tiefen, die erschlossen und erschließbar sind, hinabgestiegen, ganz wohl weiß, daß er den Glutkern der Erde nicht erreichen, noch erspähen kann, der aber ein geheimes Gelüst, auch dies zu versuchen, nicht zu überwinden vermag" — dies Bild tritt mir auch hier vor die Augen. Dazu kam, daß Otto Ludwig auch bei den schöpferischen Anläufen, die er noch nahm, eine Wirkung des shakespearischen Stils auf sich verspürte, die wohl „mit einem gewissen Zwang, die Ursprünglichkeit des Ausdrucks beschädigend" (Dr. Hermann Lücke in den Schlußbemerkungen zur Jankeschen Ausgabe der Werke) auftrat und nun wiederum besiegt werden mußte. Es war in Ludwig

bei der immer ausschließlichern Beschäftigung etwas von der selbstvergeßnen Hingabe erwacht, die einen echten Dichtergeist im Mit- und Nachgefühl fremder Herrlichkeit und Vollendung ergreifen kann. Gewisse einzelne Stellen in den „Shakespearestudien," gewisse Situationen in Ludwigs letzten poetischen Plänen und manche Wendungen mahnen durchaus an Goethe, der, als er 1798 vom Plan der „Achilleis" erfüllt war, auch wörtlich an Schiller schrieb: „Soll mir ein Gedicht gelingen, das sich an die Ilias einigermaßen anschließt, so muß ich den Alten auch darin folgen, worin sie getadelt werden, ja ich muß mir zu eigen machen, was mir selbst nicht behagt; dann nur werde ich einigermaßen sicher sein, Sinn und Ton nicht ganz zu verfehlen."

Wenn sonach der gegenwärtige Herausgeber der „Studien und kritischen Schriften" Ludwigs die Überzeugung seines Vorgängers, daß Ludwig mit der konsequenten Weiterführung seiner Reflexionen zum Gewinn eines „vaterländischen Volksdramas" und zu „dem vom deutschen Kunstgenius immer und immer wieder erstrebten Ideale einer Shakespeares ebenbürtigen Kunstweise" unfehlbar gelangt sein würde, nicht teilen kann, und wenn er es unumwunden beklagt, daß Ludwig statt eines oder des andern Teils der Studien nicht einige vollendete Dramen und Erzählungen mehr hinterlassen hat, so denkt er darum nicht minder hoch von dem Werte der Studien selbst, die in der deutschen dramaturgischen und kritischen Litteratur allezeit ihren hohen Rang behaupten werden und im Grunde unentbehrlich für jeden geworden sind, der über die letzten Gründe, die treibenden Mächte, die wahren Ziele der realistischen Bewegung unsrer deutschen Dichtung, die sich alle in Otto Ludwig gleichsam verkörpert hatten, Aufschluß sucht. Ohne Frage haben namentlich die „Shakespearestudien" neben ihrer unmittelbaren Be-

deutung auch die mittelbare eines bleibenden Zeugnisses für den innern Gärungsprozeß einer großangelegten poetischen Natur. Es kann eine Auffassung geben, nach der nicht die objektiven Ergebnisse scharfsinnigen Eindringens in Shakespeares dramatische Welt, tiefsinniger vergleichender Prüfung der Shakespeareschen Leidenschaftsdarstellung an der menschlichen Natur und dem selbsterkannten Wesen der Leidenschaft, feinfühliger Erkenntnis der feinsten Kunstmittel des englischen Dichters, sondern die subjektiven Momente, die Selbstcharakteristik Ludwigs, „sein Suchen, Irren, Schwanken, sein siegreiches Vordringen nach klar erkanntem Ziele, das in diesen merkwürdigen Monologen mit einem an Lessing erinnernden strengen Wahrheitssinne, mit schlichter Bescheidenheit treuherzig-naiv abgespiegelt ist“ (Heydrich) zur Hauptsache werden. Wenn der in der That vorhandne ideale Zusammenhang (der indes weit mehr in der Naturanlage und der Grundanschauung Otto Ludwigs, als in einer vorwärts weisenden Linie des Vortrags lag) das allein maßgebende, der Anschluß an die tagebuchartige Entstehung sowohl der „Shakespearestudien“ als der zwischen die beiden ersten und beiden letzten Bände dieser fallenden „Romanstudien“ das vorzugsweise zu berücksichtigende wäre, so würde es bei der Anordnung, die Moritz Heydrich getroffen hatte, sein Bewenden haben müssen. Zieht man dagegen in Betracht, daß sich Ludwig bei seinen Untersuchungen von den verschiedensten Seiten her dem Kern, der Frage nach der höchsten Vollkommenheit dramatischer (und epischer) Komposition näherte, beständig den Standpunkt wechselte, daß die Mehrzahl seiner tagebuchartigen Niederschriften, seiner inhaltvollen Monologe, die unter Umständen Nachklänge gehabter Gespräche, meist aber Nachwirkungen seiner einsamen Lektüre waren, ohne eine methodische Folge entstand, daß die jeweilige Lage

des Dichters unverkennbaren Einfluß auf die Form der Niederschriften hatte, so liegt es nahe, eine andre Gruppierung der kritischen Erörterungen, Darlegungen und Gedanken Ludwigs zu versuchen. Die streng chronologische Folge an der Hand der allmählich entstandnen Niederschriften würde Otto Ludwig selbst, wenn er je zur Ausgestaltung und Veröffentlichung seiner Studien gelangt wäre, nach meiner von seiner Familie durchgehend bestätigten Überzeugung in keinem Falle beibehalten haben, doch geben die gelegentlichen ganz vereinzelten Entwürfe zur Behandlung ein und des andern Kapitels durchaus keinen Anhalt für seine letzten Absichten. Sicher würde ihn schon die Rücksicht auf die einfache Zweckmäßigkeit und Übersichtlichkeit bestimmt haben, die dem Inhalt nach verwandten, wennschon aus verschiednen Jahren stammenden Aufzeichnungen näher aneinander zu rücken, wahrscheinlich hätte er sie, was kein Herausgeber sich anmaßen darf, zu geschloßnen, einheitlichen Aufsätzen verarbeitet. Wohl möchte auch ihm, dem geistigen Urheber der kritischen Aufsätze und Aphorismen, nicht leicht geworden sein, was für uns nunmehr unmöglich ist, immerhin bleibt es uns unbenommen, dem Dichter selbst zuzutrauen, daß er seinen aus eminent-künstlerischem Geiste entsproßnen Arbeiten auch eine künstlerische Form verliehen haben würde. So wie uns diese Arbeiten überliefert sind, lassen sich sehr verschiedne Anordnungen denken, deren jede mit andern Schwierigkeiten und mit andern wohlbegründeten Bedenken zu kämpfen haben wird. Moritz Heydrich, der sich darauf berufen durfte, daß er die in Ludwigs Heften „wiedergespiegelten Prozesse seiner künstlerischen Selbsterziehung" selbst mit erlebte, hat sich über seine bei der Herausgabe der „Shakespearestudien" befolgte Methode in seinem Vorbericht ausführlich vernehmen lassen:

„Die persönliche naive Selbstcharakteristik ist der

ureigentümliche, unvergängliche Zauber, der uns an Leſſings Unterſuchungen immer wieder feſſelt, auch da, wo uns der Inhalt, wie etwa in den antiquariſchen Briefen, als veraltet jetzt doch nur wenig intereſſiert. Ganz ſo feſſelt uns in dieſen merkwürdigen Selbſtgeſprächen Ludwigs die eigentümliche Art ſeines Forſchens, die innerſte Natur eines durchaus originalen Charakters. In keinem ſeiner Werke iſt ſie ſo lebendig, ſo anſchaulich geſpiegelt, wie in dieſem treuſten Abbilde ſeiner Geſpräche, die mächtig und ureigen aus dem Innerſten emporquellend freilich oft mehr Monologe als Dialoge waren. Man beobachtet ihn hier unmittelbar in ſeinem Selbſtgeſpräche, auf dem Wege ſeines Suchens und Forſchens, ganz wie bei Leſſing, der ja auch ſyſtematiſch abgeſchloßne Darſtellung nicht liebte, weil ſie ſeiner Natur widerſtrebte. — Der ſachlich wichtige Inhalt war vom perſönlichen hier durchaus nicht zu trennen. Ich verwarf daher ganz und vollſtändig eine zunächſt von mir verſuchte Zuſammenſtellung des Details nach dem Inhalte, eine überſichtliche Gruppierung desſelben nach den Haupt- und Nebenthemas, ſo wünſchenswert es auch wäre, daß das Zuſammengehörende, daß die wichtigſten Themas der Unterſuchungen, z. B. über das Verhältnis Shakeſpeares zur deutſchen Tragödienbehandlung, insbeſondre Schillers, überſichtlicher, beſſer im Zuſammenhange dargeſtellt wären, während ſie an verſchiednen Orten, oft nur andeutungsweiſe, oft mit wörtlichen Wiederholungen beſprochen wurden. Auch Leſſings Dramaturgie iſt nicht in wiſſenſchaftlich-ſtrenger Form angeordnet und abgeſchloſſen. Auch hier wird manches Wichtige, Weſentliche immer wieder eingeſchärft und wiederholt, vieles, oft das Wichtigſte auch hier oft nur angedeutet, es wird dem Leſer getroſt überlaſſen, ſich den Inhalt ſelbſt zu ſchematiſieren, zu rubrizieren, ihn zu gruppieren, wie er eben dazu Luſt und Bedürfnis hat.

Auch Leſſings Verfahren war es, die Reſultate nicht dogmatiſch fertig vorzuzeigen, ſondern ſie uns miterleben, ſie uns gleichſam ſelbſt empfinden zu laſſen, die Selbſtthätigkeit des Leſers zu wecken, ihn von den verſchiedenſten, oft ſcheinbar entlegenſten Wegen aus immer wieder auf dieſelben Punkte zu führen, auf die es vor allem ankommt. In ſehr ähnlicher Weiſe ſuchte auch Ludwig dem Gegenſtande ſeines Forſchens immer näher zu kommen, ihn von den verſchiedenartigſten, oft ſcheinbar ganz heterogenen Wegen aus zu beleuchten.

„In vielen dieſer Niederſchriften iſt die markige Prägnanz, der durchdringende Scharfſinn, der frappant kühne, naiv bildliche Ausdruck lebendigſt geſpiegelt, die in ſeinen glücklichſten, klarſten Geſprächsſtunden wie mit Zaubermagie an ihn feſſelten. Manches Schwerfällige, Verworrne, Sichwiederholende erinnert allerdings auch an die getrübte Ausdrucksweiſe düſtrer Stunden, wo er ſich im Kampfe mit der Krankheit müde gedacht hatte. Vieles davon mußte weg, manches jedoch durfte nicht ganz ausgeſchieden werden, ſo unzweifelhaft es auch Ludwig ſelbſt beſeitigt haben würde, wenn ihm eine künſtleriſch freie Umgießung des Materials vergönnt geweſen wäre. Manches hie und da Schroffe, ja Einſeitige, wie es eben die Geſprächsweiſe mit ſich brachte, durfte doch nicht getilgt werden, eben um ihre Unbefangenheit, ihr behagliches Sichausleben nicht zu verletzen. Hätte Ludwig das Werk ſelbſt für den Druck vollendet, ſo würden wir vielleicht ein ganz andres Werk, noch richtiger im Inhalt, noch beſtimmter n der Form haben, aber wie es eben vorlag, mußte man ſich an die Form halten, die gegeben, und doch aus der Sache ſelbſt gleichſam herausgewachſen war. So wurde es mir denn während der langen mühevollen Arbeit, die mir die eigenhändige Abſchrift des oft ſchwer zu entziffernden, oft überaus ſchwierig auszuwählenden Originaltextes zur Pflicht machte, ganz

klar und unzweifelhaft, daß das Werk nicht anders geordnet werden durfte, als wie es vorlag, in der tagebuchähnlichen Gestalt, in streng festgehaltner chronologischer Reihenfolge, wegen des psychologischen Interesses der Ideenassoziation, wegen des dramatisch bewegten Rhythmus, in dem die Haupt- und Nebenthemas der Untersuchung fast in der Weise musikalisch-thematischer Verwebung vor- und zurücktreten und ineinander greifen. Diese Ludwig eigentümliche Darstellungsweise streng festzuhalten, sie durch Ausscheidungen klar und anschaulich zu machen, sie möglichst herauszumeißeln aus dem oft überwuchernden Detail, das schien mir die Hauptaufgabe der Redaktion zu sein." —

Heydrich hatte sich, wie aus dem Vorstehenden erhellt, selbst gesagt, daß die Unübersichtlichkeit, die Herübernahme des Chaotischen der Handschrift (mochte diesem Chaotischen auch ein im höchsten Sinne Organisches zu Grunde liegen!), der bunte Wechsel grundverschiedner Themata und die Zufälligkeit, die ein und das andre Thema in den verschiednen Heften der „Shakespearestudien" in den Vordergrund drängte, der Mehrzahl seiner Leser anstößig sein würde. Da er jedoch darauf beharrte, die Forschungen und Betrachtungen Ludwigs in der Hauptsache nur als Zeugnisse der dichterischen Entwicklung seines Freundes anzusehen, da er nur an Leser dachte, die dem innern Zusammenhang in Ludwigs Persönlichkeit und Phantasieanschauung gleich ihm selbst liebevoll nachgehen würden, da er voraussetzte, daß die Studien in seiner Redaktion gewißermaßen ein einheitliches Werk geworden seien, so konnte er kaum anders verfahren. Der Mißmut, den die krausen Zufälligkeiten des Bandes vielfach erregten, die rasch verbreitete Einsicht, daß es verhältnismäßig nicht allzu schwer gewesen sein würde, die größern und kleinern Abschnitte wenigstens

übersichtlicher zu ordnen, dazu das Eingeständnis Heydrichs, daß er zu mannigfachen Weglassungen genötigt gewesen sei, erzeugten bei vielen eine verdroßne Stimmung und eine Neigung zum Tadel seiner Arbeit, die beide den ganz außerordentlichen Verdiensten Heydrichs nicht gerecht geworden sind. Ich halte es für eine heilige Pflicht nach eigner eingehender und anhaltender Beschäftigung mit den „Shakespearestudien" und Ludwigs sonstigen kritischen Schriften, Zeugnis für die unvergleichliche Pietät, die unermüdliche und ausdauernde Hingabe Heydrichs abzulegen. In der Hauptsache hat er den Gedankengehalt der vielfach krausen, schwer leserlichen und stellenweise geradezu unleserlichen Handschrift Otto Ludwigs redlich ausgeschöpft; selbst wo ich mit seinen Auslassungen und Wegschnitten nicht einverstanden gewesen bin, habe ich niemals den Eindruck der Willkür oder Oberflächlichkeit gehabt.

Da ich selbst im Einverständnis mit andern Freunden Ludwigs und urteilsfähigen Kritikern eine andre Einteilung und Gruppierung der aus der Originalhandschrift mannigfach vervollständigten „Shakespearestudien" für unerläßlich hielt und überhaupt den gesamten kritischen Nachlaß des Dichters zu berücksichtigen hatte, so bin ich schuldig zu sagen, daß Heydrich mit bestem Gewissen und guten Gründen seine Anordnung getroffen, dabei allerdings nur einen engern Kreis ins Auge gefaßt hatte. Wenn in unsrer Ausgabe eine andre, wir hoffen übersichtlichere, die eigentlichen Resultate Ludwigs besser klarstellende Gruppierung versucht wird, so vergessen wir nicht, daß noch eine dritte, vierte, vielleicht zehnte möglich sein würde, die gewisse Vorzüge vor der Heydrichschen wie vor der unsern in Anspruch nehmen könnte.

Wer je einen Blick in die vierbändige Handschrift der „Shakespearestudien" (fünf Hefte in vier Bänden, denen sich noch ein sechstes aus den letzten Lebens-

tagen Ludwigs stammendes Heft zugesellt) gethan hat, der weiß auch, daß es nicht schlichtweg für unmöglich erklärt werden kann, sie in einfacher Folge, wie sie Otto Ludwig im Laufe der Jahre niedergeschrieben hat, mit all ihren Randglossen, Nachträgen, Korrekturen, mit der krausen Wirrnis dramaturgischer, ästhetischer und psychologischer Untersuchungen, Abhandlungen wie flüchtiger Bemerkungen, mit den dazwischen geschobnen Selbstbekenntnissen und Ausrufungen, in denen sich das gepreßte Herz des kranken Dichters von Zeit zu Zeit Luft macht, mit ihren bogenlangen Auszügen aus den verschiedensten Werken, mit ihren Szenarien fremder (meist Shakespearischer) und ihren Plänen eigner künftiger Dramen, mit ihren längern Gedankengängen über Shakespearische Kompositionsgeheimnisse, die plötzlich von einem Abschnitt Ad Camiolam! oder einem „Was den Waldstein betrifft" oder auch mit einzelnen Ausrufen „Poesie! Poesie!" oder „Immer lebendiger gehen meine Pläne auf, wäre ich in der Lage, sie durchzuführen!" durchbrochen werden, vollständig abzudrucken. Nur daß an einen solchen philologisch treuen Abdruck so lange und überall nicht zu denken ist, als man für den poetischen Dramaturgen und Kritiker ein Publikum erwartet und zu gewinnen sucht. Jede Auswahl, jede Weglassung, jede Interpolation unleserlicher Worte, jede Verdeutschung durchaus überflüssiger Fremdwörter (wie Erzählung für „Narration") oder jede Ergänzung unvollständig gebliebner Sätze durch Hinzufügung des vergeßnen Zeitworts oder Hilfszeitworts schließt ja im Sinne gewisser Buchstabengläubigen eine Willkür ein. Aber jeder, der sich wirklich in diesen eigentümlichen Nachlaß hineingelesen hat, wird empfinden, daß die Pietät vor dem großen Schriftsteller gebietet, über einen gewissen Punkt der Wiedergabe nicht hinauszugehen. Die Bestimmung dieses Punktes wird dem Geschmack und den besondern Absichten des einzelnen

Herausgebers anheimfallen. Jedenfalls liegt in der hier befolgten Anordnung eine Art Erleichterung und die Füglichkeit, sich zunächst mit einzelnen Gedankengängen Ludwigs, mit bestimmten Gruppen seiner Erkenntnisse und Reflexionen vertraut zu machen.

Freilich vollständig und mit aller Strenge durchführen ließ sich auch die hier befolgte Einteilung nicht. Bei der Eigenart dieser tagebuchmäßigen, zunächst ausschließlich für den eignen Gebrauch bestimmten Niederschriften waren nicht nur zahlreiche Wiederholungen (und bei den Beziehungen der Niederschriften zu Otto Ludwigs Lieblingsgesprächen oft wörtliche Wiederholungen) unvermeidlich, sondern auch die Vorausnahme spätrer Gegenstände, das rasche Einwerfen eines Satzes, der unter ein völlig andres Stichwort gehören würde, der plötzliche Rückblick auf eine frühere Erörtrung durchaus natürlich. Auch in den dramaturgischen Aphorismen, die sozusagen die reinen Resultate der langjährigen Studien in sich begreifen sollen, kehrt der Name Shakespeare unabläßig wieder, und mitten in den „Romanstudien" versagt es sich Ludwig nicht, auf ein Thema dramaturgischer Natur eingehend zurückzukommen, sich selbst die Fundamentalsätze seines dramatischen Glaubensbekenntnisses ins Gedächtnis zu rufen. Die Gewißheit, daß eine völlig klare und strenge Unterordnung unter systematisch-schematisierte Begriffe nicht möglich sei, wenn man nicht wenigstens die Hälfte des mit einer Fülle von Geist und dem Herzblut des Dichters getränkten Stoffes opfern wollte, mag Moritz Heydrich mit bestimmt haben, sich einfach an die Folge der Handschrift anzuschließen, konnte aber mich von dem Versuche nicht zurückschrecken größere Übersichtlichkeit zu gewinnen und zu bieten.

Irre ich nicht völlig, so tritt durch die in unsrer Ausgabe getroffne Anordnung der außerordentliche

Reichtum der in den „Shakespearestudien“ und „Romanstudien“ niedergelegten Anschauungen, Kunsterkenntnisse, der tiefen und überzeugenden Gedanken besser zu Tage, als im bloßen Anschluß an die Jahreszahl der Niederschriften. Die chronologische Anordnung ist dabei nur insoweit beibehalten worden, als die Aufsätze über das gleiche Thema in der Folge mitgeteilt sind, wie sie sich in den verschiednen Bänden der „Shakespearestudien“ vorfinden. Alle Widersprüche und gelegentlichen Dunkelheiten hatte auch die rein chronologische Wiedergabe nicht zu beseitigen vermocht, sie wurzeln in der Eigenart der Niederschriften selbst, die Jahre hindurch lediglich für Ludwigs Handgebrauch bestimmt waren und auch in spätrer Zeit, wo er eine Bearbeitung und Veröffentlichung ins Auge gefaßt hatte, unwillkürlich in den Ton der Selbstgespräche zurückfielen, der dem einsamen Dichter ein innerstes Bedürfnis war. Je nach der Vorstellung, die ihn erfüllte, dem Zweck, den er im Auge hielt, der Lektüre, die ihm die Richtung gab, vielleicht nach geheimen Einwirkungen seiner körperlichen Zustände trat bei Ludwig eine Frage, eine Gedankenreihe in den Vordergrund, und die Besorgnis vor dem zu einseitigen oder zu schroffen Ausdruck seines Urteils, vor der Unvereinbarkeit spätrer mit früher verzeichneten Sätzen konnte ihm um so weniger kommen, als er bis zuletzt noch Zeit zu haben glaubte, die Redaktion seiner Studien selbst in die Hand zu nehmen. Gewisse Verweise aus einem Hefte der Niederschriften in das andre, die vereinzelt auftauchen, bezeugen, daß ihm selbst die Hauptsachen des früher Gewonnenen im Gedächtnis lebten, und daß er seine in unablässigen geistigen Kämpfen geläuterte Grundanschauung vom Wesen wie von der Aufgabe der Poesie, der dramatischen Poesie zumal, durch die geistvollen, aber grüblerischen Untersuchungen über den dramatischen Dialog, den parenthetischen Ausdruck und andre niemals

beeinträchtigt fühlte. Im ganzen wird der Leser der kritischen Schriften Ludwigs nicht vergessen, daß die tiefsten Einblicke in das Wesen der Kunst mit der schöpferischen Begabung, dem weltumspannenden und seelenergründenden Blick des Dichters in unlöslichem Zusammenhang und förderlicher Wechselwirkung standen, und daß die allzugespitzte Reflexion, allzupeinliche Strenge nur eine Trübung des ursprünglichen Lichtes war.

Die Quelle, aus denen der wesentliche Inhalt des fünften und sechsten Bandes unsrer Ausgabe geschöpft wurde, war mit wenigen geringfügigen Ausnahmen der handschriftliche Nachlaß Ludwigs. In erster Linie die vier Bände der „Shakespearestudien," die fünf umfangreiche Hefte enggeschriebner kritischer Untersuchungen, größrer Aufsätze wie flüchtiger und kurzer Bemerkungen umfassen. Von den vier Bänden (a, b, c, d) sind die beiden ersten (a und b) und der letzte (d) auf Papier in Groß-Quart geschrieben, während der dritte (c) aus Briefpapierbogen in Oktav besteht. Nur der zweite Band schließt zwei Hefte ein, während der erste, dritte und vierte mit je einem Heft identisch sind. Der erste Band enthält das erste, der zweite Band das zweite und vierte Heft, der dritte Band das dritte, der vierte Band das fünfte Heft der Studien. Die Unterbrechung der richtigen Folge der Hefte erklärt sich ganz einfach aus der Verschiedenheit des Formats und den Bedürfnissen des Buchbinders. Ein begonnenes sechstes Heft (e) der „Shakespearestudien" schließt sich dem vierten Bande unmittelbar an und setzt sich aus Oktav- und Quartblättern unregelmäßig zusammen. Der erste Band (und das erste Heft) umfaßt 246 engeschriebne Seiten (Heydrich zählt 248 und rechnet dabei zwei Seiten eines voranstehenden Inhaltsverzeichnisses mit), Ludwigs Paginierung reicht bis Seite 248, die Handschrift schließt aber schon 245 ab, auf der 246.

Seite findet sich nur noch eine Überschrift „Befangenheit der Kunstrichter in der Vorstellung von Shakespeares Naturgenie." Die sämtlichen Niederschriften gehören nach Heydrichs Feststellung, deren Richtigkeit ich nicht in Zweifel ziehe, den Jahren 1851—1855 an. (Bei einer der ersten Niederschriften über Lessings „Emilia Galotti" stehen Auszüge aus den Grenzboten des Jahres 1850.) — Der zweite, wie schon gesagt, aus zwei der Zeit nach auseinanderliegenden Heften zusammengesetzte Band umfaßt das zweite Heft (78 enggeschriebne Großquartseiten) und das vierte Heft (104 Quartseiten, von denen indes die Seiten 7—14 und 30 nur beziffert und im übrigen völlig leer sind, sodaß das Heft in Wahrheit 95 beschriebne Seiten enthält), von denen Heydrich die Niederschrift des zweiten in die Jahre 1855 und 1856, des vierten in die Jahre 1858—60 setzt. Im vierten Heft bestätigt eine Bezugnahme auf das Gastspiel von Julie Rettich am Dresdner Hoftheater im Juli 1859 diese Zeitangabe.

Der dritte Band (das dritte Heft einschließend) enthält 142 Seiten in Großoktav, von denen die 142. mit Bleistift geschriebne nahezu unleserlich geworden ist, die Seiten 50—53 wiederum unbeschrieben sind und stammt aus den Jahren 1857 und 1858. Der vierte Band endlich (das fünfte Heft) ist der umfänglichste. Er zählt 282 enggeschriebne Quartseiten (Heydrich sagt 290, rechnet die letzten acht nur paginierten, aber völlig leeren Seiten mit), von denen einige nach Ludwigs Diktat von der Hand seiner Gattin Emilie Ludwig herrühren. Die Niederschriften dieses Bandes gehören den Jahren 1860 bis 1865 an, und das letzte nur 20 Schreibseiten in Oktav und Quart zählende sechste Heft (e) aus den ersten Monaten des Jahres 1865 schloß sich unmittelbar an diesen Band an. — Den „Shakespearestudien" gesellen sich zwei Hefte (in einem Bande in Großquart) „Romanstudien," von

denen das erste 134, das zweite nur 34 engbeschriebne Seiten umfaßt. Während aus den „Shakespearestudien“ die Mitteilungen und Veröffentlichungen Heydrichs nur durch Einschaltung einer Reihe von Weglassungen ergänzt, durch Hinzufügung einer mäßigen Anzahl bisher unbekannter Urteile und Aussprüche Otto Ludwigs vervollständigt werden konnten, erscheint der bei weitem größte Teil der „Romanstudien“ in unsrer Ausgabe zum erstenmal im Druck (Heydrich hatte im ersten Band der Nachlaßschriften Seite 92 bis 101 nur einige Proben aus denselben gegeben), und niemand wird sich dem Eindruck entziehen, daß die Untersuchungen und Reflexionen Ludwigs über die Natur des Epischen und namentlich des Romans und der Erzählung von großer Bedeutung und reichstem Gehalt sind. — Außer diesen Hauptquellen für die „Studien und kritischen Schriften“ entstammen noch einige wenige kleinre Aufsätze den frühern vor dem Beginn der „Shakespearestudien“ liegenden Notizbüchern und Planheften des Dichters. Ich bin hier über das von Heydrich aus diesen Vorstudien (V) bereits Veröffentlichte nicht hinausgegangen. Besondre Manuskriptblätter kritischer Aufsätze waren im Nachlaß nur wenige vorhanden und sind ausdrücklich als Einzelhandschriften (E) bezeichnet worden. Nur mit der größten Rückhaltung konnten die zahlreichen Plan- und Skizzenhefte des Dichters zu seinen eignen ausgeführten oder beabsichtigten dramatischen Dichtungen und Erzählungen für diese Auswahl der kritischen Schriften benutzt werden. Über den wirren und verwirrenden Reichtum der dramatischen Entwürfe, Szenarien und Vorarbeiten hat Erich Schmidt in seinem Vorbericht zum vierten Bande unsrer Ausgabe knapp und klar Auskunft gegeben und es außer Zweifel gesetzt, daß eine Wiedergabe auch nur eines größern Teiles dieser inhaltreichen, die Phantasiefülle und rastlose geistige Beweglichkeit Ludwigs bezeugenden Skizzen

ſchlechterdings nicht möglich ſei. Doch ſchien es mir unerläßlich, dem Abſchnitt „Zum eignen Schaffen“ wenigſtens einige Niederſchriften des Dichters über Idee, Handlungsgang und Geſtalten der letzten dramatiſchen Pläne hinzuzufügen, die ihn wieder und wieder und zum Teil noch auf dem letzten Lager beſchäftigten und ſeine Seele über die Schauer des herannahenden Todes erhoben.

Die deutſche Litteratur iſt reicher als jede andre an Dichtern, die mit ihren ſchöpferiſchen Leiſtungen die ſchärfſte und tiefſte Erkenntnis der Geſetze und der Praxis ihrer Kunſt verbanden. Die Neigung nahezu all unſrer bedeutenden poetiſchen Talente zur poetiſchen Begründung ihres Schaffens, zur Polemik wider kunſtfeindliche Mächte und der eignen Überzeugung entgegenwirkende Richtungen, ſo tief ſie in der deutſchen Natur wurzelt und ſo unlöslich ſie mit der ganzen Geſchichte der deutſchen Dichtung verbunden erſcheint, hat neuerdings ſtarke Anfechtungen und zum Teil aus beſſern Motiven, als den der Arbeitsteilung und dem Spezialitätsglauben entnommenen, erfahren. Auch Otto Ludwigs Beiſpiel widerlegt die Behauptung, daß dieſe Neigung ein zweiſchneidiges Schwert ſei, das zwar die Gegner treffe, aber den eignen Träger verwunde, keineswegs. Doch bilden nichtsdeſtoweniger die „Studien und kritiſchen Schriften“ Otto Ludwigs eine koſtbare Bereicherung unſrer äſthetiſchen Litteratur, haben für die Litteraturentwicklung am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts kaum geringre Bedeutung als Leſſings kritiſche Schriften für die Entwicklung in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und tragen, wie anfechtbar und widerlegbar einzelnes in ihnen ſei, im ganzen das Gepräge des ehernen Beſtandes, der lebendigſten und geſündeſten Nachwirkung. Steht der ſchwere, ja wuchtige Ernſt, mit dem Ludwig alle Probleme der Kunſt erfaßt, mit dem er unabläſſig

den ethiſchen Beruf und die ethiſche Gewalt der Poeſie betont, rückgewandt die Abſcheidung eines Teiles der deutſchen klaſſiſchen Dichtung vom Leben beklagt und vorwärtsſchauend eine Zeit hofft, in der die Poeſie die urſprüngliche Ganzheit des Lebens wieder herzuſtellen vermag, im ſchroffſten Gegenſatz zu der aus dem Fieber des Größenwahns und der Frivolität der Erfolgsſucht um jeden Preis ſeltſam gemiſchten Stimmung des Tages, ſo wird keiner, der etwas vom Gange der Geſchichte und dem Verlauf geiſtiger Entwicklungen weiß, daran zweifeln, daß die höhere und mächtigere Auffaſſung ſchließlich auch die ſiegende ſein wird. Die Wärme der Liebe, die neben der höchſten Reife der Bildung, neben aller kritiſchen Strenge und dem feinſten Kunſtgefühl auch dieſe Abhandlungen und Aphorismen durchdringt, iſt der Geſamtnatur Ludwigs ſo gemäß, als die kühne Plaſtik und Bildlichkeit, die bald zu energiſcher Schärfe zugeſpitzte, bald zu ſinnender Ruhe geſammelte Kraft ſeines Stils, ſeines Ausdrucks. Wer Otto Ludwig perſönlich gekannt hat, vernimmt in den kritiſchen Schriften überall den Nachhall der aus leidenſchaftlichem Feuer und bequemem Phlegma, aus hohem, faſt prieſterlichem Ernſt und ſcherzender, ſchalkhafter Anmut ſeltſam gemiſchten Eigenart ſeiner mündlichen Rede. Es liegt außerhalb der Grenzen dieſes Vorberichts, zu erörtern, welchen Anſchauungen Otto Ludwigs die Zukunft gehört, und inwieweit dieſelbe einzelne ſeiner Reſultate und Urteile berichtigen mag. Dem Ruhm eines tiefen und redlichen Wahrheitsſuchers und eines ſchöpferiſchen Löſers ſchwierigſter Fragen thut es niemals Eintrag, wenn er da und dort nicht auch Wahrheitfinder geweſen iſt und einzelne Fragen ungelöſt gelaſſen hat.

Shakespeare-Studien

Die dramatiſchen Aufgaben der Zeit

— Mein Wille und Weg —

Durch die philoſophiſchen Schulſyſteme wird das Naturtalent des Dichters beirrt, es hat keinen Nutzen von ſolcher Lektüre, es muß ſeine konkrete Richtung verlieren. Beſſer, man geht von der greifbaren Wirklichkeit aus. Ich gehe von keiner Philoſophie aus, denn die, auf welche ich meine Unterſuchungen gründen wollte, könnte aus der Mode kommen, ehe ich fertig werde. Ich gehe von der menſchlichen Natur aus. — Meine Beſchäftigung mit Shakeſpeare ging lediglich aus dem Triebe hervor, als ausübender Künſtler von ihm zu lernen; vom Standpunkte des Ethikers oder des äſthetiſchen Philoſophen ihn zu betrachten, dazu entging mir mit dem Berufe der Wille. Ich betrachte ſeine Werke nach der techniſchen Seite. Jede Kunſt ſchließt ein Handwerk in ſich ein; das Handwerk der Kunſt nenne ich den Teil derſelben, der gelehrt und gelernt werden kann; wo das Handwerk aufhört, da beginnt erſt die eigentliche Kunſt. Gar mancher oft nicht ſchlecht begabte bleibt lebenslang im dramatiſchen Handwerk ſtecken; gleichwohl führt der Weg zur künſtleriſchen Vollendung durch ſeine Werkſtätte, und die glänzendſten Geiſter haben ihre Verachtung des Handwerkes durch die Unvollkommenheiten ihrer Kunſtwerke bezahlen müſſen. Der ausübende Künſtler ſollte

daher die dramatiſche Kunſt zunächſt von keinem andern Geſichtspunkte als von dem des Handwerkslehrlings ins Auge faſſen. — Unter allen Künſtlern, die ich kenne, iſt am ſchwerſten bei Shakeſpeare das Handwerk von der Kunſt zu trennen, weil ſein Schaffen ein vollkommen organiſches iſt. Um die Gründe für das Kleinſte ſeiner äußern Form zu finden, muß man ihn als Künſtler, nicht als Philoſoph betrachten. Betrachtet man die dramatiſche Kunſt vom Standpunkte des philoſophiſchen Äſthetikers, ſo fehlen in der deutſchen Litteratur ſehr tüchtige Führer nicht. Doch möchte ich nicht dazu raten, wenigſtens nicht, ehe man des Handwerkes vollſtändig gewiß iſt, praktiſch wie theoretiſch. Wer die dramatiſche Litteratur der neueren Zeit in Deutſchland ins Auge faßt, wird dem übeln Einfluſſe des zu zeitigen philoſophiſchen Studiums überall begegnen in dem qualitativ und quantitativ ungeheuern Übergewichte der Intentionen über das künſtleriſche Handwerk. Die Luft ſchwirrt von Seelen, die keinen Leib finden. Die ungeheuerſten Aufgaben, neben völliger Unkenntnis der allererſten und einfachſten Mittel zur Ausführung auch der leichteſten dramatiſchen Aufgabe. Der feine Duft iſt die letzte Hand der Künſtlerin Natur an der Pflaume; wir beginnen die Schöpfung der Pflaume mit dem Dufte; wir fangen den Bau eines Turmes von der Spitze an. Ich glaube, nicht allein für den Künſtler, für den Menſchen überhaupt iſt es kein Glück, wenn er zu früh an das Studium der Philoſophie herantritt, wenn er die Dinge früher durch das Glas der Abſtraktion als durch das natürliche Auge kennen lernt; ich verkenne keineswegs den hohen Wert der Philoſophie, nur meine ich, ſie ſollte der Schlußſtein und nicht der Anfang unſrer Bildung ſein. Für den Künſtler iſt der Nachteil ein doppelter, deſſen beſte Stärke im natürlichen Auge liegt. Es iſt bekannt, daß bei Sängern die Ausbildung der

Gesangswerkzeuge unter der gleichzeitigen Übung der Sprachwerkzeuge leidet; ähnlich schadet die Übung der philosophischen Abstraktion der Ausbildung der künstlerischen, die innerhalb der Anschauung vollzogen werden muß, während jene die Anschauung hinter sich läßt. Klagt doch selbst unser großer Schiller, daß er, wo er dichten wollte, unbewußt ins Philosophiren geraten, und umgekehrt.

In der philosophischen Betrachtung wohnt im Gedanken beisammen, was sich im Raume feindlich abstößt; sie kann verbinden, was die Kunst, ihr folgend, nur mechanisch zu verzapfen vermag; sie kann aus den heterogensten Erscheinungen ein Ideal bilden, weil sie von aller endlichen Bedingung zu abstrahieren vermag, ein Ideal, welches, poetisch nachgeschaffen, da die reale Erscheinung von ihren Bedingungen nicht zu trennen ist, zur Schattengestalt, zum Undinge wird. Die Philosophie nimmt, bei ihrer Betrachtung eines poetischen Kunstwerkes, von diesem, was sie handhaben kann, die direkt ausgesprochenen Gedanken; sie muß, was der Dichter den Sinnen zeigt, und was er unmittelbar zum Gefühle spricht, in Gedanken des Geistes übersetzen, wobei, wie bei allen Übersetzungen, oft das Beste verloren geht, nämlich das, was die Poesie zur Poesie macht, was ihr Denken und Schaffen von dem Denken, von der Spekulation der Philosophie unterscheidet. Der dramatischen Poesie ist die Gestalt und ihre Bewegung, das poetisch und schauspielerisch Überzeugende dieser Gestalt, die Leidenschaft wichtiger; dies übersetzt der Philosoph in die Idee einseitiger Berechtigungen und macht das, was dem Dichter das Mittel war, in seiner Betrachtung zum Zweck. Untersucht der philosophische Geist die poetischen Erfordernisse, wie die des Erhabenen und Tragischen, so wird der ihm eigne Gang der Untersuchung ihn von Stufe zu Stufe zum Geistigen, Abstrakten hinaustreiben, unbekümmert, ob

die Poeſie, wenn ſie Poeſie bleiben will, ihm folgen kann; wo ihr die Lebensluft ausgeht, da fängt der Philoſoph erſt kräftig zu atmen an; wie ihr wohl war, wo er ſich beengt fühlen mußte. In der That iſt das Aufſteigen im Philoſophiſchen ein Abſteigen im poetiſchen Genügen; je näher der Erde, den dunkeln Mächten des Inſtinktes, die keine Frage thun nach ihrem Warum, deſto gewaltiger wächſt ihre wunderbare Geſtalt, deſto feſter ſteht ihr Fuß; ihre Natur iſt Gebundenheit, ſeine — Freiheit; je einträchtiger die gezwungene Ehe, deſto entfremdeter ſind die Gatten ihrer eignen Natur.

Die Philoſophie hat das unzweifelhafte Recht, den philoſophiſchen Inhalt jeder Wiſſenſchaft und Kunſt und ſo auch den der Poeſie und ihrer Erzeugniſſe philoſophiſch zu erörtern; aber der junge Dichter, der ſie bei dieſem Geſchäfte längere Zeit begleitet, kann leicht vergeſſen, daß ſie die Poeſie und ihre Werke nur philoſophiſch betrachten, aber nicht künſtleriſch beurteilen und noch weit weniger ſelbſt künſtleriſch ſchaffen zu lehren vermag; und je geringer ſein poetiſches Talent iſt, deſto ſtärker wird der Einfluß der gewohnten philoſophiſchen Betrachtungsweiſe auf ihn wirken, auch beim poetiſchen Schaffen ihren Weg zu gehen, welcher der Richtung, die der Dichter einſchlagen muß, geradezu entgegengeſetzt iſt. Er wird zum Zwecke machen, was ihm nur Mittel ſein ſollte; er wird ſein Gedicht nicht als Dichter denken, ſondern als Philoſoph; nun wird ſeine Aufgabe ſo ſchwer als undankbar; er hat eine abſtrakte Einheit in konkrete Mannigfaltigkeit, Gedanken in Anſchauungen, in Gefühle und Sinnesempfindungen, Ideen in Leidenſchaften, einſeitige Berechtigungen in geſchloſſene, ganze Menſchencharaktere zu überſetzen, wobei im beſten Falle immer ein anſehnlicher Bruch übrig bleiben wird. Es iſt leicht, Gerſte in Spiritus zu verwandeln, aber er ſoll nun Spiritus

wiederum auf Körner zurückführen; im beſten Falle wird ſeine Arbeit eine dichteriſch eingekleidete philoſophiſche Abſicht, aber kein Gedicht, im ſchlimmeren Falle ein lyriſch-rhetoriſches Rechten zwiſchen Geſichtspunkten, ein dialektiſcher Kampf von Schattengeſtalten; die Menſchen werden philoſophiſch-abſtrakte Gedanken, ſie denken und reden philoſophiſch-abſtrakte Gedanken des Dichters. Von allem dem, was er wiſſen will, wird er wenig oder nichts von den philoſophiſchen Äſthetikern erfahren; ihre Werke werden dem ſchaffenden Künſtler mehr ſchaden als nützen. Er muß von der unmittelbaren Anſchauung der Wirklichkeit ausgehen.

Wer die deutſche Litteratur und beſonders die dramatiſche ſeit kurz vor dem Beginne dieſes Jahrhunderts mit unverblendeten Augen anſieht, der muß zugeſtehen, daß die Gefahr, von der ich rede, die Gefahr des Einfluſſes der philoſophiſchen Betrachtungsweiſe auf das poetiſche Schaffen, keine bloße Möglichkeit, noch weniger ein bloßes Wahngebilde der vorausgreifenden Furcht iſt, er muß zugeben, daß ſie ſchon eingetroffen iſt und nicht jetzt erſt, er muß beklagen, daß ſchon mit der Knoſpe unſrer neueſten Litteraturblüte der Wurm entſtand und mit der Blume zunahm, die nun durch ſeine Schuld blätterlos ſteht. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Geiſt der lyriſchen Dichtung am wenigſten dabei zu Schaden kam; denn in ihr will und ſoll der Dichter ja nur ſeine eignen Gedanken und Gefühle geben; er hat beſonders in Goethe und Schiller Blüten getrieben, die unverwelklich aller Zeit trotzen werden, von keinen andern übertroffen; ich ſage, der lyriſche Geiſt, nicht bloß die lyriſche Gattung, denn viele der beſten ſeiner Leiſtungen finden wir, wo man ſie nicht ſuchen ſollte — im Drama. Und dem Drama mußte jener Einfluß vor allem Schaden bringen, da in ihm die Poeſie am meiſten Poeſie,

am meiſten unmittelbare Anſchauung, ſinnlich-begrenzte Darſtellung ſein muß. Denn die Geſtalten der andern Gattungen haben zum Stoffe und zum Schauplatz den unendlich dehnbaren inneren Sinn, zum Maßſtabe lediglich die Phantaſie; die Geſtalten des Dramas werden von wirklichen Menſchen reproduziert und gemeſſen von den unbeſtechlichen äußeren Sinnen, vom Auge und Ohre. — — Noch eines durch ſeine Nachteile wichtigen Einfluſſes, der das deutſche Drama berührte, iſt hier zu gedenken. Er kam von den alten griechiſchen Tragikern. Den zwei älteſten von ihnen drohte nichts von jener Gefahr. Ihre Zeit und Nation hatte noch nicht die Nabelſchnur der Natur durchſchnitten; ihre Bildung — und wer möchte dieſe ihnen abſprechen! — war eine weſentlich poetiſche und künſtleriſche, und keine philoſophiſche, wie die Bildung unſrer Tage. Unter mancher Entſtellung der Natur durch willkürliche Konventionen hatten wir Poeſie und Bildung verloren; nach beiden ging in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Streben der Deutſchen; die damals aufblühende Philoſophie bot ihre Hilfe zu beidem, und es iſt begreiflich genug, wie an das Schickſal des Pferdes in der Fabel erinnernd, das den Menſchen gegen den Hirſch zu Hilfe rief, der Helfer zum Herrſcher werden konnte. Es war eine Ahnung dieſes Ausganges, daß wir uns zugleich zu jenen Alten wandten, um bei ihnen die Poeſie zu ſuchen, die uns fehlte, und die urwüchſig aus uns ſelbſt zu entwickeln wir weder unſrer Zeit noch unſerm Volkscharakter die notwendigen Bedingungen zutrauten. Indem wir aber Zugeſtändniſſe ohne die Nötigungen, welche dieſelben rechtfertigten, mit aufnahmen, ſo geſellten wir zum erſten den zweiten Fehler, und unſer Drama mußte jenen zweideutigen Gewinn für das ganze Feld der Poeſie mit doppeltem Nachteile auf ſeinem beſondern Gebiete bezahlen. — Die griechiſche Tragödie ſtellt

Heroen dar, ein Geschlecht, an Schönheit und Größe über den Menschen, welche sie spielten, und welche die Zuschauer die Spieles waren. Diese Mängel der Spieler vor der äußern Anschauung auszugleichen, wandte man Maske und Kothurn an. Wir Neuern können den Gebrauch der Maske nicht begreifen; uns wiegt die Individualität schwerer, deren Ausdruck das Gesicht ist; während dieses der gegnerischen Anschauungsweise der Griechen ein Körperteil war, wie ein andrer auch, und ihnen mehr an der Harmonie desselben mit den übrigen lag, als an einem überwiegenden Vortreten desselben. Der Kothurn ist, selbst wenn wir uns in die Anschauungsweise der Griechen zu versetzen suchen, ja aus der Anschauungsweise jener Alten heraus uns noch unverständlicher; denn die künstliche Verlängerung des unteren Beines mußte die Harmonie des Gliederbaues aufheben und durch die Gewänder hindurch beim Schreiten das Knie zu hoch erscheinen lassen, ein Übelstand, den ihr feines Gefühl an einer Bildsäule gewiß nicht ertrug. — Man nahm nun die feierliche Allgemeinheit und Gemessenheit, den mehr lyrischen Pomp und Nachdruck der Reden, wie er der übermenschlichen Gestalt und Schönheit von Heroen und dem bewegungslosen Gesichte angemessen war, in ein Drama herüber, dessen Personen Menschen waren, und dessen Darsteller ihr eignes lebendiges, nacktes Gesicht trugen. Die philosophische Betrachtung kann ihrer Natur nach nicht auf solche Umstände der Anschauung eingehen, aber wer Sinne hat, deren Schärfe noch nicht durch die Gewohnheit gelitten hat, sich nach innen zu richten, wenn etwas außer ihnen zur Kenntnisnahme auffordert, d. h. zu reflektieren, wenn es scharf zu sehen gilt, die Augen zuzumachen, wo es gilt, sie offen zu machen, der wird zugeben müssen, daß der Gebrauch der Maske, und was durch die Notwendigkeit der sinnlichen Übereinstimmung aller

Teile der poetiſchen Wahrheit aus demſelben für das griechiſche Drama folgte, eben eines der vornehmſten, unterſcheidendſten Merkmale des antiken und modernen Dramas und zugleich einer der Gründe ſei, warum das letztere ſich hüten muß, von jenem zu entlehnen.

Wem das eben Geſagte nicht einleuchten ſollte, der denke ſich oder ſehe, wenn er es ſonſt kann, ein Stück von Sophokles auf dem modernen Theater. Wenn der Schauſpieler nicht unnötige, dem Ton, Rhythmus und Inhalt ſeiner Reden widerſprechende mimiſche Künſte anwenden will, ſo wird momentan ſein lebendiges Geſicht zur Maske, ſeine Geſtalt zur Statue erſtarren müſſen, ein mindeſtens ebenſo unſchöner Anblick als eine Statue, der man durch Farbe und Beleuchtung den ganzen vollen Anſchein des wirklichen Lebens leihen könnte, nur dieſes ſelbſt nicht; wirkliches Leben, das den Schein des Unbelebten ſich ankünſtelt. Man denke ſich Hamlet oder die Gräfin Orſina — in Masken geſpielt! — Es iſt ein thörichter Verſuch, das altgriechiſche Drama ganz wiederherſtellen oder auch nur teilweiſe es in unſer modernes deutſches hineinbauen zu wollen, jenes Drama, das eben darum ſo vollkommen erſcheint, weil es nichts von andern äußerlich entlehnt, ſondern ſo ganz und gar bis in die äußerſten Wipfel hinauf mit ſeiner Wurzel Eines war; oder daß wir endlich auf den Einfall geraten könnten, in unſerm Drama ein Ragout von dem Schmauſe aller Zeiten, Nationen und Gattungen chemiſch zuſammenzubrauen. Im Gegenteile müſſen wir ein Drama ſuchen, welches unſer ſei, wie das griechiſche für die Griechen war; ein Drama, lediglich aus ſeinen Bedingungen entwickelt, nicht wie dieſe irgendwo, irgendeinſt waren oder endlich zu aller Zeit im Äther ſein könnten, ſondern wie ſie in der Natur der Gattung, unſrer Zeit und unſrer Volkstümlichkeit gegeben, wirklich ſein können und wirklich ſind; als Gattung

einer Poesie, die selbst nicht aus dem flüchtigen Tage, sondern aus dem Großen und Ganzen unsers wirklichen Lebens organisch hervorgegangen ist. — Den späteren in ähnlicher Weise auf unser Drama schädlich wirkenden Einfluß Calderons übergehe ich, weil er wenigstens die großen Männer nicht berührte, die wir, wie sie als große Denker und Dichter und als Bildner der Nation die Heiligenbilder unsrer Verehrung sind, gern auch als Wegweiser und Muster alles unsers poetischen Schaffens aufrichten möchten. Nur hindeuten will ich noch auf unser Studium des größten Epikers aller Zeiten, des alten Homer, welches uns verleitete, auch rein epische Schönheiten in unser Drama aufzunehmen und es zum Orte machen zu helfen, wo zu seinem Nachteile die Reize aller Dichtungsarten aller Jahrhunderte sich ein verwirrtes und verwirrendes Rendezvous gaben.

Durch alles das entstand bei uns die Lehre vom abstrakten Kunstwerke, in welchem nicht der Geist, sondern die zufällige äußere Form entschied, ob es für lyrisch, episch oder dramatisch gelten sollte. So erhielten wir Gedichte, in denen eine Handlung nicht dargestellt, sondern dialektisch erörtert, lyrisch durchempfunden und episch geschildert wurde, sogenannte Litteraturdramen. Die Wechselwirkung zwischen Schauspieler und Publikum hatte sie nicht erst fertig zu machen, und da die Aufführung dem Kunstwerke nicht zu nützen vermochte, so konnte sie natürlich nur schaden, und so war es nur folgerichtig, wenn man sie als eine Art Verunreinigung und Entweihung des Kunstwerkes ansah und es dem Dichter übel nahm, wenn er bei der Arbeit an die Aufführung gedacht zu haben und somit die Absicht zu verraten schien, sein eignes Kind der Schändung zu verkaufen. Diese Folgerichtigkeit hatte eine andre Schule nicht für sich, welche das sogenannte Bühnengerechte mit dem poetischen Kunst-

werke mechaniſch verbinden wollte, d. h. deren Grundſatz es war, das Poetiſche und das ſogenannte Bühnengerechte abwechſeln oder im beſten Falle gleichgiltig nebeneinander hergehen zu laſſen; denn in der einen Meinung waren ſie und alle übrigen Richtungen unſers dramatiſchen Schaffens einverſtanden, daß beides, das Poetiſche und das Bühnengerechte, durchaus verſchiedene, ja wohl in manchen Fällen geradezu widerſprechende Dinge ſeien. Gleichwohl hatten wir auf unſern Bühnen faſt täglich den thatſächlichen Beweis vor Augen, daß poetiſche und theatraliſche Wirkung nicht nur Hand in Hand gehen, nein, daß ſie völlig eins ſein können. Und dies Vorbild, wenn nicht aus unſrer Nation im engern Sinne, doch aus demſelben Volksſtamme und faſt aus denſelben klimatiſchen und ſprachlichen Bedingungen hervorgegangen, in Geſinnung und Religion und Bildung uns unendlich näher ſtehend als der unumwölkte Himmel jenes in Raum und Zeit durch unausſprechliche Kluft von uns geſchiedenen Hellas, hatten alle Klaſſen der Nation mit einer Begeiſterung begrüßt, die das innere Bedürfnis bewies; während das von den Griechen und Romanen entlehnte wie eine Art vornehmer Luxus nur allmählich und zuerſt nur bei den Gelehrten und durch ihre Bildung dem nationalen Charakter bereits Entfremdeteren Eingang fand. Und der Mann — unſer Stolz, daß er ein Deutſcher war —, der zuerſt und mit dem größten Nachdrucke auf dies ſtammverwandte Muſter zeigte, hatte nicht allein als ausübender Künſtler in ſeinen Dramen, ſondern auch als Kritiker in ſeiner Hamburgiſchen Dramaturgie für den Aufmerkſamen Wege genug gebahnt, zum Verſtändniſſe deſſen, worauf es hier vor allem ankam, vorzudringen. Er hatte gezeigt, daß die Poeſie, die der Theaterwirkung fremd oder gar mit ihr unverträglich, eben keine dramatiſche war, und daß das echte Bühnengerechte eben nichts

anderes ſei als die natürliche Geſtalt der dramatiſchen Poeſie — das echte Bühnengerechte; denn auch das wies er bereits nach, daß es auch ein falſches gebe, beſtehe es nun in bloß äußerlichem Schmucke der Szene für das Auge, in volltönender lyriſcher Rhetorik für das Ohr, in einem bloß dichteriſchen Effekte, wo vorübergehend oder ſchlimmer gar für die Dauer des ganzen Stückes der Schauſpieler zum bloßen Deklamator wird, oder endlich in willkürlich eingelegten ſchauſpieleriſchen Effekten, in denen der Schauſpieler ſich eigenmächtig losmacht von der Hand des Dichters, um auf Koſten des Ganzen zu wirken.

Was Leſſing fehlte, war das tiefere Verſtändnis des Tragiſchen beim Shakeſpeare, welches wir bei Goethe wiederum in Betrachtung durchdrungen, aber in ſeinen Dramen einſeitig von der gleichfalls dramatiſchen Bedingung des Schauſpieleriſchen abgelöſt finden. Wie die deutſche dramatiſche Litteratur, beſonders in ihren dramatiſcheren Leiſtungen, gleichſam eine Reproduktion Shakeſpeares aufweiſt, wo man nicht bloß in den Grundanſchauungen ganzer Werke eine Wiederaufnahme Shakeſpeariſcher Gedanken, ſondern auch häufig in den wirkungsvollſten Szenen abſichtliche Kopien von Shakeſpeariſchen Szenen deutlich herauserkennt — ſo hatten ihre Heroen ſich in die Eigenſchaften geteilt, deren Geſamtbeſitz Shakeſpeare zum dramatiſchen Dichter macht, ſie hatten dieſelben aber mit ganz verſchiedenartigen, oft unverträglichen Einflüſſen von anderswoher verſetzt. Dieſe Vermiſchung ſcheint bei unſern großen Dichtern in Weimar zuletzt eine grundſätzliche geworden zu ſein. In Schillers Briefen an Goethe finden wir öfters angedeutet, einmal auch nackt ausgeſprochen den Satz, ein Gedicht ſei deſto poetiſcher, je weniger ſtreng und vollſtändig es das Weſen ſeiner beſondern Gattung ausdrücke. Dies iſt ſchon völlig herausgebildeter Gegenſatz zu

Leſſings Meinung, „ein Drama ſei ein um ſo vollkommneres Gedicht, je mehr es Drama ſei; das Drama müſſe dramatiſche Schönheiten haben; was im Epos, im lyriſchen Gedichte höchlich zu loben ſei, das gereiche, ins Drama verpflanzt, zum gerechten Tadel, denn Schönes ſei nur an der rechten Stelle ſchön.“ Die neue Meinung ſiegte, Leſſings Einfluß ſank in demſelben Maße, als er unentbehrlicher wurde; wo er allein helfen konnte, war man ſeiner am liebſten überhoben; es wurde immer bequemer, geringſchätzig auf ihn und ſeine Bemühungen herabzuſehen, als ſie zu nutzen und von ihnen zu lernen. Und der thatſächliche Beweis ſteht heute noch zu erwarten, daß durch Vermiſchung der Gattungen etwas Poetiſcheres hervorzubringen ſei, als die ſtreng dramatiſchen Werke Shakeſpeares ſind. — Werfen wir einen Blick auf das geheimnisvolle Weſen, welches das „Bühnengerechte“ hieß, auf den Gegenſtand der Verachtung der exkluſiven Dichter, die Milchkuh der ſogenannten Macher, das notwendige Übel für die Männer der Mitte, welches ſie geringzuſchätzen vorgaben und doch im Schweiße ihres Angeſichtes ſuchten. Seine Geſtalt war eine doppelte, je nachdem es einem bereits fertigen „Kunſtwerke“ nachträglich beigebracht oder einem neu zu fertigenden zu Grunde gelegt wurde, welches letztere dann, weil es mehr äußere Kunſtfertigkeit als künſtleriſches Vermögen in Anſpruch nahm, zum Unterſchiede von jenem ſogenannten Kunſtwerke wohl ein Kunſtſtück zu heißen verdiente. Es beſtand aus einzelnen Handwerkskniffen, die weder organiſchen Zuſammenhang untereinander noch zum Gegenſtande eine notwendige Beziehung anſprachen, meiſt von alleräußerlichſter Art; ihre Anwendung verlangte weniger Kühnheit als ſtumpfe Gleichgiltigkeit gegen alle edleren Anforderungen von Geſchmack und Bildung; ein wirklich poetiſcher Geiſt und eine edle Natur waren

die größten Hinderniſſe des Gelingens. Auch wirkliche dramatiſche Kunſtwerke, die für die Aufführung gedacht ſind, müſſen es ſich gefallen laſſen, noch einmal für die Bühne eingerichtet zu werden. So die Shakeſpeares. Man mißverſtehe mich nicht dahin, als erklärte ich mich gegen alles und jedes Streichen bei Shakeſpeare; ich bin nur gegen jenes zweckwidrige Streichen, wodurch der kauſale Zuſammenhang des Vorganges und die Notwendigkeit ſeiner Tragik aufgehoben und ein falſches Verhältnis der Teile und ihrer Bedeutung unter ſich und für das Ganze hervorgebracht wird. Und nicht allein dies geſchieht; wir haben es oft genug erlebt, daß ſelbſt Schauſpieler, ſelbſt aus ihren eignen Rollen Stellen entfernten, welche ſie, wenn ſie Schauſpieler genug waren, ihr eignes Intereſſe zu verſtehen, vor allen andern hätten hegen müſſen. Leider muß geſagt werden: unter dem vereinten Einfluſſe der Macher und der exkluſiven Dichter haben viele Schauſpieler die Natur ihrer Kunſt ſo gänzlich verkennen gelernt, daß ſie auch in wirklich dramatiſchen Gedichten die lohnendſten Schauſpieleraufgaben oft gänzlich überſehen und ſie entweder als „undankbar" entfernen oder, was ſchlimmer, zu lyriſch-rhetoriſchen Wirkungen verwenden, womit ſie gegen des Dichters, des Zuſchauers und ihr eignes Intereſſe deklamieren, ſtatt zu ſpielen und darzuſtellen. —

Jede Kunſt ſchließt ein Handwerk in ſich, einen Teil, der gelehrt und gelernt werden kann, und über welchen hinaus die eigentliche Kunſt erſt beginnt. Das Genie bedarf ihrer nicht, auch nicht der Rückführung des Wertes der einzelnen Kunſtmittel auf ihr jedesmaliges Verhältnis zum Kunſtzwecke; es bedarf keiner beſondern Vorſchrift, denn das iſt eben ſein Weſen, daß es in einer und derſelben Anſchauung alle Bedingungen der Gattung und alle nach ihrem relativen Werte umfaßt. Wir aber ſtehen ohne Ausnahme noch

als Lehrlinge und angehende Gesellen des dramatischen Handwerkes vor jenem einzigen Meister der dramatischen Kunst, und dennoch —! — Es ist nicht streng genug zu rügen, in welcher unverantwortlichen Impietät nicht allein die meisten einrichtenden Regisseure, auch die meisten Theaterintendanzen und Direktionen und Personales bis zum geringsten Statisten herab mit Shakespeare verfahren, den sie doch nicht entbehren können. Das elendeste neuere Machwerk hat sich größerer Rücksicht von ihnen zu rühmen, als die vortrefflichsten Werke des größten Dramatikers, der fast allein die Würde ihrer Bühnen aufrecht erhalten muß. Man hat eben keine andre Rücksicht als den eignen Nutzen und beschwichtigt, was selbst der Eigennutz, wenn er nicht ohne alle Einsicht ist, an diesem Verfahren tadeln muß, damit, daß „Shakespeare nicht tot zu machen sei." Man kann den Satz ihnen zugeben, denn wahrlich, sie haben alles gethan, was möglich war, die Wahrheit desselben zu erproben. Und da ich den alten königlichen Lear Shakespeare der Kindlichkeit seiner dankbaren Töchter, der deutschen Theater, überlassen muß, so ist freilich zuzugeben, daß äußerliches Schneiden und Zusammendrängen allein gewiß nicht imstande ist, die Wirkungsfähigkeit seiner Dramen vollständig aufzuheben. Denn er hat schon vor der poetischen Ausführung das dramatisch Wirkende seines Stoffes so energisch zusammengedrängt und das Wirkungslose als Wirkungswidriges, denn ein drittes giebt es nicht, so unerbittlich hinausgewiesen, daß die Schere des Einrichters sich nur an der freien Entfaltung versündigen kann, die der Dichter nach solchem Verfahren der Darstellung seines Vorganges vergönnen durfte, um alle störende Absichtlichkeit der Wirkung zu entfernen. Aber jene dramatische Absicht, in welcher der engste Kern der Fabel schon die dramatische Wirkung des ganzen Stückes im Keime in sich enthält, ist nicht

nachträglich erſt in ein Stück, dem dies fehlt, hineinzubringen, am wenigſten hineinzuſchneiden; der Einrichter eines ſogenannten abſtrakten Kunſtwerkes, in welchem jener dramatiſche Keim entweder gänzlich mangelt oder doch zum dramatiſchen Baume ſich nicht entfaltet hat, muß ſich daher begnügen, für die eine große, ſelbſtthätig aus dem Innerſten herausdrängende und bis in die äußerſten Zweigſpitzen ſchwellende dramatiſche Wirkung eine Anzahl kleiner, einzelner, äußerlicher einzuſetzen. Zunächſt nun ſpitzt er die Aktſchlüſſe zu, wodurch die Stetigkeit des Ganzen aufgehoben und auf deſſen Koſten der einzelne Teil emanzipiert wird; dieſe Spitzung gerät dadurch, daß das Charakteriſtiſche, wenn welches darin vorhanden iſt, zurück- und die abſtrakte Handlung in den Vordergrund tritt, zu einer mehr lyriſchen als dramatiſchen Steigerung des Momentes; ferner ſucht er das Abtreten der Perſonen entweder durch epigrammatiſche Zuſpitzung oder durch lyriſch-deklamatoriſches Anſchwellen der Rede herauszuheben, was in der Theaterſprache „Abgänge machen“ heißt. Der Macher eines ſolchen neuen Stückes verfährt dann in ähnlicher Weiſe. Zunächſt faßt er ins Auge, „was die Zeit bewegt,“ ſo heißen für ihn oft jene kranken Paradoxieen des Denkens und Fühlens, die, hervorgegangen aus der Geburtsſtätte unſrer Kleidermoden, wie dieſe erſt frappieren, dann unvermeidlich und zuletzt, wenn eine neuere ſie verdrängt, um dieſelbe kurze Tagesreiſe zu machen, lächerlich werden; jene Fragen, welche die Geiſtreichen ſo aufregend beſchäftigen, den Verſtändigen kaum ein verwundert-mitleidiges Kopfſchütteln abnötigen können, jener grillige, äußerſte Franſenbeſatz am Gewande der Zeit; dabei verſteigt er ſich auch wohl zu wirklichen Fragen des Jahrhunderts, auf die aber niemand weniger zu antworten geſchickt iſt als die Poeſie; dann nimmt er prüfend durch, was irgend

in der letzten Zeit auf den Brettern Glück gemacht und, leichtverkleidet wiedergebracht, noch einmal dort Glück zu machen verspricht. Aus all diesem letzteren sucht er seinen Stoff zusammen, denn das organische Entwickeln eines Ganzen aus einem einzigen lebensvollen Keime ist seine Sache nicht; von dem ersteren entlehnt er seine Rhetorik, denn das mechanisch zusammengebrachte Werk hat kein eignes Herz, keinen eignen Odem; daß es als solches nicht selbst seinen Körper schaffen kann, dies beunruhigt ihn nicht; um so weniger wird es Widerstand leisten, wenn er seine kleinen Theatereffekte hinzubringt, die ebenfalls zusammengelesen, weder unter sich noch mit der Natur des Stoffes irgendwie in notwendigem Zusammenhange stehen. Nun leimt er seine Aktschlüsse, Abgänge und die unvermeidlichen Reden zwischen diesen großartigen Momenten entweder zu einer Mausefalle für die geschickt geköderte Neugier, oder er fügt sie zu einer Maschine zusammen, welche die Säfte des Zuschauers durch geschicktes Prickeln nach den Thränendrüsen kitzelt und den sinnlichen Schmerz der Überfüllung derselben nach vier Akten langer, wohlberechneter Steigerung im fünften mit der sinnlichen Lust ihrer Entladung bezahlt. Und selten wird er sich verrechnet haben; denn so angelegentlich, wie irgend einer, der ein Günstling werden will, Launen und Schwächen seines Herrn, hat er Launen und Schwächen des großen Publikums studiert und weiß, daß auf einen geglückten, auf die Stärken der Menschen angelegten Plan immer drei durch Benutzung ihrer Schwächen gelungene kommen.

Von allen diesen Richtungen des sogenannten dramatischen Schaffens unsrer Zeit kommen wir immer wieder auf die Frage zurück, von der wir ausgingen, auf die sie alle uns keine genügende Antwort geben können. Wir verlangen von einem dramatischen

wie von jedem andern Kunſtwerke vor allem andern, daß es ein Organismus ſei, daß es an jeder Stelle alle ſeine Bedingungen und alle in der innigſten Durchdringung in ſich habe; bei der abſtrakt-poetiſchen Schule fanden wir, daß ſie nur eine Bedingung ihres Daſeins organiſch durchbilde, die andern dagegen als ein Fremdes, Störendes von ſich weiſe, bei der akkommodierenden, daß ſie die verſchiedenen Bedingungen nur mechaniſch verbunden enthalte, bei den Machern endlich, daß ſie von einer organiſchen Verbindung gänzlich abſehen und das Kunſtwerk lediglich auf dem mechaniſchen Wege im Kunſtſtücke ſuchen. Und ſo bleibt uns denn nichts andres übrig, als, ſo gut wir können, ſelbſt die Antwort auf unſre Frage zu ſuchen. — Die Schwierigkeit, das zu löſen, was ich als Aufgabe fand, hat mich oft an meinem Talente zweifeln gemacht. Doch hat der Gedanke, andern zu nützen, die ihre Kraft im Ringen mit dem Irrtume noch nicht verzehren mußten, mich beharren laſſen. Der jetzige Stand der Dramatik rechtfertigt meine Studien. Ich kam aus einem Schiffbruche; die noch übrige Kraft ſetzte ich daran ohne Studium; ich fand Freunde, Ermunterer, vor allem in Ed. Devrient. Ich mußte der Kritik in vielem recht geben, in andrem, was ſie nicht berührte, fand ich ſelbſt Zweifel. Die Art der Kritik belehrte mich nicht. Die Not unſrer Bildung iſt nicht die Armut, ſondern der Reichtum. Wir haben überall genaſcht; es fehlt uns nicht an Rat, es wird uns zuviel erteilt. Wir müßten eher vergeſſen als hinzulernen. Der Inſtinkt hat ſeine Unbefangenheit verloren. Doch aus der Irre, in die wir durch Reflexion geraten, kann uns nur Reflexion befreien, wir müſſen uns *durch ſie von ihr* befreien. Und ſollte es mein Schickſal ſein, daß ich an die Findung eines Weges meine letzte Kraft zuſetzte und ihn nicht ſelbſt begehen könnte, ſo wird er vielleicht andern zu gute

kommen. Habe ich manches nicht gebilligt, was der Nation heilig geworden ist, so kann ich mich nur mit der Gewissenhaftigkeit meines Strebens rechtfertigen. Ich habe auch meine eignen Wünsche und Vorurteile für nichts geachtet. Mir war es darum zu thun, das Wesentliche der Aufgabe zu finden und es abzulösen von historischen Einflüssen. Die Philosophie hat ein Ideal dargestellt, sie kann von individuellen Bedingungen absehen und die abgelösten Begriffe neu verbinden. Der Dichter kann das nicht. Ich gehe den Weg als Praktiker. Man hat nicht allein die dramatischen, auch die lyrischen und epischen Schönheiten zu einem Ideale verbunden, das nur abstrakt genommen Existenz hat, das aber durch praktische Verwirklichung zur Ungereimtheit wird. Die philosophische Abstraktion hat sich der dichterischen untergeschoben. Man sagt mir, nachtwandle fort, besser als thatlos stehen bleiben. Aber nachtwandeln kann ich nicht mehr. Einmal in den Apfel der Erkenntnis gebissen, muß man weiter und weiter; halbe Einsicht ist schlimmer als keine. Ich muß suchen durchzukommen. Die Verwirrung ist zu groß, das Dramatische ist verloren gegangen. Man hat nicht allein die Schönheiten aller Zeiten, sondern auch ihre Konventionen, nicht allein die dramatischen, sondern auch die epischen und lyrischen ins Drama herübergenommen; unser Unglück ist nicht der Mangel, sondern der Überfluß an Mustern. Ich muß mir meinen Weg suchen und tröste mich, wenn nicht mehr mir, so kommt er andern zu gut. Das Schlimmste ist, daß wir Jetzigen unsre beste Kraft im Wegsuchen verlieren müssen und meist wohl am Anfange desselben liegen bleiben. Unsre großen Dichter hatten sich eine andre Aufgabe gestellt, als die dramatische, das Drama war ihnen nur Mittel, und es hat dafür büßen müssen. Die Bildung, die

ſie uns brachten, kommt uns allen zu gute, und wir müſſen dankbar ſein.

— Shakeſpeare iſt der Spiegel, nicht das Spiegelbild ſeiner Zeit. Er zeigt uns die Leidenſchaften ſeiner Zeit dramatiſch in den Kämpfen handelnder und leidender Menſchen; aber nirgends iſt er ſelbſt lyriſch in den Kampf hineingeriſſen, den er darſtellt, mit ſo wunderbarer Kraft der Anſchauung er ſich auch in jede ſeiner Perſonen zu verſetzen weiß, ſodaß er, wie Gervinus ſagt, ihre Gedanken mit ihnen denkt und ihre Sprache ſpricht. Das Publikum iſt ſeine berufene Jury. Der ganze Fall wird von den Geſchworenen vernommen, die ganze Handlung ereignet ſich vor ihren Augen; kein Beweggrund bleibt ihnen verborgen; denn der Beweggrund iſt es, der dem Handeln das Urteil ſpricht; nichts wird beſchönigt, nichts halb gezeigt, um das Urteil der Geſchworenen zu irren; wir ſehen, wie der Schuldige war, ehe er ſchuldig wurde, den Keim, aus dem der giftige Baum emporſchießt, den Samen der Leidenſchaft, wir ſehen ihn wachſen, bis er die Vernunft überwächſt. Wir ſehen den Menſchen ſchuldig werden, wir ſehen ihn, mit ihren Folgen kämpfend, die Schuld vermehren und endlich an ihr untergehen. Mitleid mit der menſchlichen Schwäche faßt uns, die Stärke imponiert ſelbſt noch am Gefallenen. — Aber über alles das weiß er uns hinauszuheben auf den Standpunkt ſeines eignen unbeirrten ſittlichen Urteiles. Nicht die ſogenannte Idee, die der Gegenſtand der Leidenſchaft iſt; die Leidenſchaft ſelbſt begehrt, wird ſchuldig und kämpft; der Stern bleibt unverrückt und ungetrübt, aber der Menſch, der ihn durch Schuld erreichen wollte, ſtürzt mit gebrochenem Flügel in die Tiefe; nicht das Schöne geht zu Grunde, nur die Schuld; die Wirklichkeit iſt weder das Gute noch das Schlimme, weder das Schöne noch das Häßliche; ſie

hat beides in ſich, dem Menſchen ſteht die Wahl offen, und ſein Schickſal hängt an ſeiner Wahl. Im neueren Drama dagegen wie faſt in der ganzen neueren Litteratur iſt der Dichter ſelten der Spiegel, meiſt das Spiegelbild der Zeit, ſind die Leidenſchaften der Zeit nicht der objektiv behandelte Stoff, ſondern ſie diktieren ihm ſubjektiv den Stoff, ſie ſind nicht der Gegenſtand ſeiner Darſtellung, ſondern die maßgebenden Mächte derſelben, es erſcheinen die Menſchen und Verhältniſſe nicht in eigner Geſtalt und Farbe, ſondern durch das parteiiſch gefärbte Glas einer herrſchenden Leidenſchaft angeſchaut. Der neuere Dichter iſt nicht mehr der Richter des Falles, er iſt der Anwalt der unterliegenden Partei, er verwirrt das Bild des Falles, er macht die Ausnahme zur Regel, bemäntelt und beſchönigt hier, entſchuldigt und verdächtigt dort, ſchiebt die Schuld von dem Angeklagten auf die Situation, auf die Zeit, auf den Richter ſelbſt, macht ein Ding aus dem Helden, um nur unſer Mitleid ihm zu ſichern; zu Hilfe nimmt er die Leidenſchaften des Tages, die menſchlichen Schwächen der Geſchworenen, um ſie in die Parteinahme für ſeinen Klienten hineinzureißen; im Helden fällt nun nicht ein Schuldiger, ſondern ein Opfer der materiell mächtigeren Gegenpartei; ſein Ausgang iſt nicht die Folge ſeiner Schuld, ſondern das Los des Schönen auf der Erde; der Haß des Publikums hilft das Schöne an dem rohen Schickſal, das Ideal an der ſchlechten Wirklichkeit rächen; und ſo iſt es nur zu loben, daß in dem Stücke eigentlich niemand ſpricht, als der Dichter ſelbſt, denn es iſt in der That niemand anders der wahre Sieger und der eigentliche Held des Stückes, als der geſchickte Advokat, der glänzende Redner, der tapfere Verteidiger und Rächer des ungerecht Gerichteten, der Dichter in ſeiner eignen vor Vortrefflichkeit glänzenden Perſon. Die meiſten Kataſtrophen unſrer Tragödien und Novellen ſind der-

gleichen Meuchelmorde der Wirklichkeit an dem Schönen, ersonnen von dem Anwalte zu seiner eignen Verherrlichung in der Verherrlichung der Leidenschaft der Zeit. Und nachdem einmal ein geistreicher, schön und tapfer redender Advokat in dieser Weise vor dem bewundernden Publikum geglänzt, ist die Eitelkeit, einen ähnlichen Triumph zu feiern, oft der ganze Beruf zum dramatischen Dichter. Er sucht nun irgend ein Unrecht der Wirklichkeit, d. h. des Bestehenden, gegen den Einzelnen, eine Roheit des Schicksals gegen das Schöne, um es in einem Gedichte vor dem Leser oder Zuschauer siegend zu bekämpfen; es ist kaum eine gesellige Einrichtung, die ehrwürdigsten nicht ausgenommen, die sich nicht zu solcher Bärenhetze hergeben müssen. Und findet die Hast der entzündeten Eitelkeit des Dichters kein wirklich Bestehendes, dessen Unrecht, d. h. dessen Kehrseite sich hervorwenden, dessen Recht sich verschleiern ließe mit geschickter Dialektik, dem segensreichen Angebinde der neueren Philosophie, so fängt er das Werk der poetischen Erfindung wohl schon hier an, schnitzt und kleistert einen Theaterdrachen von Unrecht aus Pappe, mit rottuchener Zunge; dann zieht er die Rüstung der goldenen Phrasen an; an seinem Speere flattert die Fahne der Humanität, des Aufstandes gegen Tyrannei von allen Sorten, und so sprengt er, des Beifalls gewiß, Staub und Worte wirbelnd auf sein eignes Gemächte los und stößt ihm den tödlichen fünften Akt tief in sein pappenes Herz. Ich sollte nicht scherzen; denn die Sache hat ihre sehr ernste Seite. Wer sich gewöhnt, die Wirklichkeit als einen endlosen Herodischen Kindermord des Schicksals an dem Schönen zu betrachten; wer immer nur die Schattenseiten des Lebens in das Auge faßt, um sie noch durch den Kontrast des absoluten Ideales zu vertiefen, das er daneben hält; wer dann seine Mißstimmung dadurch in selbstmordlüsternem Behagen

noch immer schärfer wetzt, daß er die bunten, schönen Blasen seiner Träume gegen die schroffen Ecken der Dinge treibt, woran sie platzen müssen; wer sich so zum Spielzeuge seiner kindischen Wünsche macht, der darf sich nicht beklagen, wenn die Welt, die er sich selbst entgöttert, ihm zur Wüste wird, wenn die gewaltige Wirklichkeit das schwache Kind seiner eignen Verwöhnung aus allen seinen Sinnen schreckt, das nicht einmal die gewaltigeren Gebilde einer männlichen Kunst ertragen kann. So nahm man dem Leben die Kraft, den Mut, den Glauben an sich, alles, woraus ein freudiges Handeln erwachsen konnte, so nahm man dem Leben alle Bedingungen seiner eignen naturwüchsigen Poesie und beklagte sich, daß das Leben poesielos sei. Die wahren Dichter, und wie große darunter, wanderten aus in ferne Lande und Zeiten, in das alte Hellas, in das romantische Mittelalter, in den rauschduftenden Orient, ja in geträumte künftige Jahrhunderte und überließen den Boden, den Geburt und Natur ihrer Bearbeitung anvertraut, der Überwucherung von Unkraut, dessen Geilheit wenigstens die Fruchtbarkeit des Bodens bewies und zur doppelt gewichtigen Anklage der berufenen Gärtner wurde.

Gewiß haben unsre politischen Zustände das Ihre zu alledem beigetragen; unsre Poesie hat ihnen zu allen Zeiten diesen Vorwurf gemacht, aber ihrerseits nichts oder doch selten das gethan, was sie bessern helfen konnte. Wie die Lyrik in das Technische des Dramas, ebenso griff die lyrische Anschauung und die Reflexion überall verwirrend in das poetische Bild der Geschichte, welche nur episch oder dramatisch sich treu auffassen und darstellen läßt. In dem großen Gedichte, welches, in Deutschland das erste, von einem edlen, männlichen Geiste geschaffen, ein Bild des großen Lebens der Geschichte vor die gerechte Bewunderung der Nation hinstellte, geschah es, daß ein lyrisch-

idylliſches Intereſſe ſich dem dramatiſch-hiſtoriſchen gegenüber lagerte, nicht als ein aus ſich ſelbſt aufgeſchoſſener Paraſit an der Wirkung desſelben, ſondern abſichtlich erſonnen, um jenes zu parodieren und grundſätzlich die Flucht vor dem Geſchichtlichen, dem großen handelnden Leben, in das Idyll und die lyriſch-innerliche Beſchaulichkeit zu predigen. Neuerlich miſchte die lyriſche Anſchauungsweiſe ſich innerhalb ihrer eignen Gattung in die Politik, um unter dem Namen politiſcher Lyrik eine lyriſche Politik in die Nation zu bringen — als ob nicht eben die lyriſche Richtung der neueren deutſchen Bildung ſchon das Haupthindernis wahren politiſchen Lebens geweſen wäre. — Wer unſer Reden, Handeln, Fühlen, Dichten und Trachten in den letzten zwanzig oder dreißig Jahren unbefangen betrachtet, der muß ſich geſtehen, daß unſer Intereſſe an der Politik meiſt ein philoſophiſch-lyriſch-rhetoriſches, daß es uns weniger um die Realitäten, um das Praktiſche, um beſtimmte endliche Erfolge des politiſchen Lebens zu thun war, als um etwas zu haben, was wir philoſophiſch ergründen, worüber wir geiſtreich und begeiſtert deklamieren und uns in überſchwengliche lyriſche Stimmungen verſetzen konnten. Und merkt man ſorgfältig auf das, was Dichter durch ihre Wahl, Kritiker und Publikum durch ihr Urteil von allen Gattungen der Poeſie als das eigentlich Poetiſche anerkennen, ſo wird man finden, es iſt das Lyriſche und Idylliſche. Für das männliche Element der Poeſie, für die Poeſie der Kühnheit und der thatkräftigen Tüchtigkeit iſt die Empfänglichkeit durch Mangel an Übung verkümmert; ſchon Schillers Theorie des Erhabenen hat für das Erhabene der Thatkraft keine Stelle, und Luther, Friedrich der Große und alle Repräſentanten desjenigen, was man ehemals das Deutſche nannte und mit Begeiſterung als den eigentlichen Herzpunkt der Poeſie des deutſchen Weſens hegte,

müßten ihre ganze schroffe Kraft und männliche Schönheit aufgeben und sich lyrisch-idyllisch zurichten lassen, um den zarten poetischen Seelen unsrer Zeit nicht geistiges Magenweh zu erregen. — Unsre großen Leidenschaften sind, unterbunden von philosophischer und lyrischer Betrachtungs- und Anschauungsweise, zu ihren eignen Zerrbildern verschrumpft, und die kleinen wuchern desto lustiger, der zwergige Geck Eitelkeit vor allen spreizt sich im vollen Besitze über ihren gelähmten Riesengliedern. Die Geschlechtslaster der Frauen sind nun die der Männer geworden; unsre Bildung ist eine vorwiegend lyrische, weibliche, die den Mann zu einem zarten Genossen des Weibes, nicht das Weib zur starken mannlichen Gesellin des Mannes erzieht; das Männische, wo es nicht zu ersticken war, muß als unberechtigt und ausgeschlossen zu barer Roheit entarten; und da die Männer Frauen geworden sind, was sollen die Frauen, durch diese geschlechtliche Völkerwanderung aus ihrer natürlichen Sphäre verdrängt, thun? Wer kann sich wundern über die weiblichen Emanzipationsversuche der Zeit? Bleibt denjenigen Frauen unter ihnen, die keine Kinder werden wollen oder können, etwas andres, als das Feld zu erobern, das die Männer verließen, um das Gebiet einzunehmen, welches ehedem das ihre war? Mag man in diesen Sätzen Übertreibung sehen; aber frage man reihum, und man wird bei unsern Frauen weit mehr Tüchtigkeit, Entschlossenheit und Charakter finden, als wir Männer aufzuweisen uns rühmen dürfen.

Um von diesem Seitenwege uns zurück zu wenden, den näher zu beachten wir uns nicht versagen durften, fassen wir den Punkt, nach dem wir steuern, wiederum scharf ins Auge. Wir suchen das Bild eines Dramas, welches das unsre wäre; wir konnten keine Kunst und kein Kunstwerk anerkennen, als worin alle Bedingungen

ihres Daſeins, jede in dem Maße ihrer Wichtigkeit für das Ganze vertreten, an jedem einzelnen Punkte des Ganzen ſich organiſch durchdringen. Es bleibt nichts übrig, als demgemäß die weſentlichen Faktoren des Dramas gründlich zu unterſuchen. Dieſe Faktoren ſind eben Dichter, Schauſpieler, Publikum. Aus ihrem gegenſeitigen Verhältniſſe die Technik des Dramas zu entwickeln, iſt die Aufgabe dieſer Unterſuchungen. Das Drama darf ſich nicht abſcheiden vom Leben; wo erſcheint ſelbſt die Gottheit göttlicher? wo ſie ſich zu den Bedürfniſſen der Gottarmen herniederläßt, um dieſe mit ſich empor zu heben, oder wo ſie in unfruchtbarem Selbſtgenügen in ſtolzer Erdenferne von ihren Engeln ſich verehren läßt? Das Drama muß herniederſteigen zu den gemeinen Bedürfniſſen der Menge; die Kluft, die unſer dramatiſches Leben auch auf dieſer Seite von dem der alten Griechen trennt, iſt unüberſteiglich. — Dort ein religiöſes Volksfeſt, das die Bewohner des Landes in der Stadt des Jahres ein- oder zweimal vereinigte. Das Publikum ſchon beim Beginne des Spieles in der erhöhten Stimmung; das Spiel ſelbſt eine Art religiöſer Ceremonie, das Theater, deſſen Dach der freie Himmel, wie ein Tempel dem Ärmſten im Volke offen — hier das Theater ein täglicher Vergnügungsort, geöffnet nur für Geld, wie Ball- und Konzertſaal, das Publikum ſtimmungslos, geteilt zwiſchen den empfangenen Eindrücken des heutigen und den zu erwartenden des morgenden Arbeitstages, oder lediglich einer zum Bedürfnis gewordenen Gewöhnung folgend, deſſen Aufgeben unangenehm wäre, deſſen Befriedigung aber durch Alltäglichkeit den poſitiven Reiz verloren hat, den nur weiſe Sparſamkeit dem Genuſſe zu erhalten verſteht; oder um, wie Hebbel unvergleichlich treffend ſagt, nicht von den Mühen des Lebens, ſondern von dem Leben ſelbſt auszuruhen, viele, um die Welt und ſich ſelbſt zwei

Stunden lang los zu ſein, nicht wenige, um nur die Zeit zwiſchen Thee und Abendeſſen auf erträgliche Weiſe hinzubringen. Was alle dieſe und faſt alle, die das Publikum unſers Schauſpieles bilden, in dieſem ſuchen, iſt Unterhaltung. Das Drama ſoll das Unterhaltungsbedürfnis nicht nur eines Alters, eines Geſchlechts, einer einzigen Bildungsſtufe berückſichtigen. Seine Thüre ſteht allen offen, und es muß darauf denken, „allen etwas zu bringen.“ Zu ſeinem Vorteile entſprechen die verſchiedenen Bildungsſchichten den verſchiedenen Geſchlechtern und Altersſtufen; der ungebildete Menſch aus dem Volke bringt die Forderungen des Kindes, der Überbildete, Kulturmürbe die Anſprüche des höheren Alters vor den bunten Vorhang. Die feine Bildung findet ſich mit der Zartheit des weiblichen Geſchlechtes ein, das männiſche Element iſt es, was in den Erwartungen der niederen, noch unverweichlichten Klaſſe ſich geltend macht. Sie haben ein Recht, vom Dichter Unterhaltung zu fordern, denn ſie haben es bezahlt. Aber weit entfernt, daß die Befriedigung all dieſer verſchiedenen Anſprüche zu gleicher Zeit den wahren Dichter, der ſie nicht auf mechaniſchem Wege ſucht, zwingen ſollte, ſeinem Kunſtwerke und damit der Kunſt ſelbſt etwas zu vergeben, enthält ſie vielmehr die Nötigung, nach der höchſten Wirkung aller Kunſt zu ringen. Indem er fortwährend die Geſamtheit der menſchlichen Kräfte in ein lebendiges Spiel verſetzt — denn jene verſchiedenen Anforderungen gehen weſentlich aus dem einſeitigen Vorwiegen einer derſelben hervor —, indem er den Sinn durch Mannigfaltigkeit und Bewegung, die Phantaſie durch Ausdehnung, das Gemüt durch Zuſammendrängung, den Verſtand durch kauſale Geſchloſſenheit, den Witz durch überraſchende Kombinationen, den Scharfſinn durch Probleme, den Tiefſinn durch die aufgedeckte Spur zur innerſten Wahrheit des Lebens, das moraliſche

Gefühl und die Vernunft durch sittliche Auffassung des Schicksals, das Schönheitsgefühl durch Harmonie befriedigt, stellt er in dem einzelnen Zuschauer, wie sehr besondere Lebensstellung, Erziehung, Lebenserfahrungen, besondere tägliche Berufsarbeit ihn auch zerstückelten und unter höchstmöglicher Ausbildung einzelner Bruchteile seines Wesens die andern in Übungslosigkeit verkümmern ließen, wenigstens für die kurze Zeit der vollen Kraft seines Zaubers die ursprüngliche Ganzheit des Menschen wieder her. —

Charaktere Shakespeares

Die zwischen * * eingeschlossenen Stellen sind aus Ludwigs Handschrift neu hinzugefügt worden und fehlen in den von M. Heydrich herausgegebenen „Shakespeare-Studien."

Molière und seine Nachfolger haben einen Charakter zum Zentrum ihrer Stücke gemacht: dasselbe that Shakespeare, nur daß er dem Charakter auch eine Persönlichkeit gab, was Molière zu seinem Nachteile nicht that. *So könnte Hamlet: der Unentschlossene heißen, Macbeth: der Ehrgeizige, Lear: der thörichte Vater, Shylock: der Wucherer, Othello: der Eifersüchtige. (Selbst in den Historien Heinrich IV. oder auch König Johann: der Usurpator, Heinrich V.: der Held, Heinrich VI.: der fromme Schwächling auf dem Thron u. s. w.)*

Shakespeare giebt gern zwei oder mehreren Charakteren eine ähnliche Situation; dadurch werden zwei nebeneinander laufende Handlungen organisch verbunden; zugleich ist die Verschiedenheit, mit der sie sich darin benehmen, anthropologisch interessant, und moralisch dient zuletzt der eine dem andern zum Gericht und zur Folie. So Lear und Gloster, Hamlet und Laertes, Timon und Apemantus, Orsino und Malvolio (in der Einbildung des einen zu lieben, des andern geliebt zu werden), so Macbeth und Banquo, Brutus und Cassius, Antonio und Shylock (den einen

treibt ſein Unſtern zu wohlfeiler Reſignation, den andern zu übermäßiger Racheluſt), Othello und Jago, in der verſchiedenen Art, wie beide den vermeintlichen Ehebruch der Gattin rächen, der eine als Schurke, der andre als Ehrenrichter. Immer aber gehen, wenigſtens im Trauerſpiel, beide zu weit — niemals iſt Shakeſpeare an der Klippe der vollkommenen Charaktere geſcheitert.

Auf die Vorgänge in einer Perſon wird oft von einer andern wie von einer Art Chorus noch beſonders aufmerkſam gemacht; der Eindruck, den der Zuſtand einer Perſon macht, wird durch die Beſchreibung und die Gefühle einer andern erhöht, die gleichſam in dem Augenblicke mit zum Zuſchauer wird. Beſonders im Lear. So muß dort z. B. Edgar auf die Miſchung von Tiefſinn und Aberwitz in Lears Reden aufmerkſam machen. Die Gloſtergruppe tritt, ſo wie Lear auftritt, aus der Stellung leidender und ſelbſt tragiſcher Figuren in die von Zuſchauern, wodurch meiſterhaft die Haupthandlung vor und die Nebenhandlung zurückgerückt wird. Das größere Leiden wächſt dadurch noch mehr, daß gezeigt wird, wie es den Eindruck des kleineren entkräftet. — Die Nemeſis in den Charakteren wird entweder von den Betreffenden ſelbſt oder von andern bei jeder Gelegenheit hervorgehoben. So die Blindheit Gloſters. Das iſt der Antike ähnlich, wo Ödip durch Blindheit für ſeine Blindheit geſtraft wird.

Der Held des Stückes, die Sonne, im vollen Lichte, die übrigen Perſonen wie die Planeten nur auf der dem Helden zugewandten Seite hell und vom Lichte verſchiedenen Grades erhellt.

Charakter und Leidenſchaft. Epiſch und dramatiſch

Es iſt Shakeſpeare bis auf wenige Ausnahmen, z. B. im Shylock, gar nicht um recht ungewöhnliche

Charaktere zu thun. Der Charakter ist ihm bloß der Boden für die Leidenschaft, die er schildern will. Das Handeln der Hauptperson ist allemal das wenigste; die Hauptsache ist ihr Leiden, die Leidenschaft. Er will irgend eine Leidenschaft in all ihrer Vollständigkeit sich steigernd vom leisen Anfange bis wo sie ihren Träger tötet, ein Leiden ausmalen, z. B. Lear; dazu wählt er als Faden einen Charakter, in dem diese Leidenschaft so recht normal ihren Verlauf haben kann, z. B. Romeo, die Art Mann, die der Liebe am zugänglichsten ist, und zwar einer hingebendsten. Er sucht für sein Feuer allemal das Holz, an dem jenes seine Erscheinung am kräftigsten und vollständigsten erzeigen kann. *Der Charakter macht allemal die Möglichkeit der Leidenschaft, dann aber macht die Leidenschaft den Charakter. Wir sehen erst das Stück Holz als ein zur Feuernahrung wie ausdrücklich und vor allen andern gemachtes; dann sehen wirs ergriffen und zuletzt mehr, was das Feuer überhaupt mit dem Holze anfängt als das Holz selber, mehr die Natur der Leidenschaft als die des Charakters an sich.* — Der Charakter ist dann bloß der Faden, an dem die Phasen der Leidenschaft sich reihen. Was er auch im unangegriffenen Zustande gewesen sein mag; er geht immer mehr in der Leidenschaft selbst auf, und seine Schilderung in der Schilderung der Leidenschaft. — Mir unbegreiflich, wie man z. B. die Form des Götz shakespearisch nennen kann. Shakespeare zerreißt die Handlung scheinbar, um die Charakterentwicklung, ihre Steigerungen u. s. w. desto stetiger zu behandeln, während im Götz um der Buntheit und des Reichtums der Handlung willen die Entwicklung der Charaktere überall durchschnitten wird. Die shakespearische ist die eigentlichst dramatische Form, wenn das Werden und Wachsen das Dramatische ist, was es auch wirklich ist; dagegen im Götz die wahrhaft epische Form

erſcheint, äußere Veränderung um das Gleichbleibende herum. Das Dramatiſche iſt das Wechſeln im Beſtehenden, das Epiſche das Beſtehen im Wechſel. Der epiſche Charakter geht durch die Handlung hindurch, der dramatiſche geht aus der Handlung hervor. —

Ideale Charaktere, Miſchung, Widerſprüche

Man findet in Shakeſpeares Helden die heterogenſten Charakterbeſtandteile, und in der That beruht darauf zumeiſt ihre Wirkung. Das Anziehendſte im Hamlet iſt ſeiner Stärke und Schwäche Kontraſt. Stärke und Schwäche kann dieſelbe Quelle haben und muß das unbedingt in der dramatiſchen, überhaupt in der poetiſchen Geſtalt, ſonſt hebt der Widerſpruch die Wahrheit derſelben auf. Die Stärke bezahlt ſich mit Schwäche, jeder Vorzug mit einem Mangel. Der Menſch kann nicht die verſchiedenen Seiten ſeines Weſens in gleicher Stärke beſitzen, vollkommene Weſen ſchafft die Natur nicht. Konzentriert ſich ſeine Geſamtkraft hauptſächlich nach einer Richtung hin, ſo müſſen die andern Richtungen weniger ausgebildet erſcheinen, beſonders die jener entgegengeſetzte. In der That finden wir dies an jedem Menſchen, und der ſogenannte Charakter beſteht ja eben im poetiſchen Sinne in einer gewiſſen Einſeitigkeit. Manche Gemütseigenſchaften fehlen manchen Menſchen faſt ganz, z. B. Mut. Deſto größer wird in der Regel ihre Geſelligkeit ſein. Je weniger ſie ihren eignen Kräften zutrauen, je mehr werden ſie ſich an fremde anlehnen. In Fällen freilich, wo die Geſelligkeit Mut verlangt, wird der Mutloſe allein gehen, wie der Mutvolle, wenn nicht die Geſellſchaft ihm die Gefahr geteilt zeigt, und er ſich lieber mit der Maſſe fortreißen läßt, als daß er ſich auf ſich allein ſtellte. — Der Mann, der zu praktiſchem Thun aufgelegt, wird ſelten eine große Phantaſie haben,

der Phantaſiemenſch zu praktiſchem Thun weder Luſt noch Geſchicklichkeit zeigen. Der Grübler wird ſich nicht ſchnell oder gar nicht zum Handeln entſchließen, der Freund ſchnellen Handelns wird nicht immer überlegt handeln. Der Sanfte wird vor gewaltſamer That Scheu tragen. Der Schwache wird ſich ſo lange hudeln laſſen, bis er aus Verzweiflung gewaltſam wird, er kann dadurch zum Verbrecher werden, während feſtes, ruhiges Entgegentreten zur rechten Zeit ihn und ſeinen Feind gerettet hätte. Hier ſcheint auch ein Charakterwiderſpruch zu ſein. Es ſind dies intereſſante pſychologiſche Probleme, die tragiſche Geltung haben.

Dramatiſche Charaktere

Bei den Charakteren iſt eine Hauptſache, daß man ſie nicht immer im Wappenrocke des Affektes ſieht, wie ſie ihrer Intention nachjagen. Man muß ſie auch in der Vertraulichkeit des täglichen Lebens ſehen, in ihrem Benehmen mit Untergebenen ꝛc. Es kann einer die heftigſte Leidenſchaft in der Bruſt tragen, den raffiniertеſten Plan im Kopfe, er kann eine ungeheure That vorhaben; es kommt ihm ein Bekannter in den Weg — nur daß er ihn nicht hindert, aufhält ꝛc. —, und er wird den gewöhnlichen Ton des täglichen Verkehrs anſchlagen, vielleicht auf Momente abgezogen von jenem; ja, je entſchiedener z. B. der Entſchluß zum Selbſtmorde, deſto weniger merkt man dem Träger an; deſto leichter ſtimmt dieſer in die gewohnten Scherze und Neckereien ein. Ja, er lacht wohl. Und nur wenn man dieſe beiden Seiten an den Perſonen ſieht, kann man an ſie glauben als an Menſchen, an Weſen, die nicht bloß perſonifizierte Leidenſchaften, Gewohnheiten ꝛc. ſind. — Was den Charakteren Shakeſpeares dieſe überzeugende Wahrheit und uns am Ende eines Stückes das Gefühl giebt, als hätten wir mit dieſen

Menſchen jahrelang gelebt, das iſt, daß wir ſie nicht bloß in ihre Leidenſchaft, ihren Affekt eingeklemmt, ſondern auch in gleichgiltigeren Berührungen mit andern ſehen, in typiſchen Szenen des gewöhnlichen Lebens, in denen ſich viele andre ähnlich benommen haben würden; hier ſind ſie nicht bloß nach ihren individuell-charakteriſtiſchen, ſondern auch nach den generellen Zügen, ja mehr nach dieſen dargeſtellt. *Die temporäre Stimmung blickt dann zuweilen durch, zuweilen nicht; Stand, Bildungsſtufe, allgemeine Liebhabereien, Gewohnheiten, Alter, Nationalität treten hier vor den eigentlichen Charakter heraus.* So ſehen wir Hamlet als Sohn und Hofmann, als Prinzen und Freund eines Niederen, als einen, deſſen Vater plötzlich geſtorben, deſſen Mutter ſich ſo ſchnell wieder verheiratet; ferner in ſeinem Benehmen gegen Schulfreunde, die ihn ſondieren wollen, mit einer Geliebten, der er als wahnſinnig gelten muß; ja ſogar als Patron von Schauſpielern, als Kunſtfreund und Kunſtrichter; dann mit ſich ſelbſt beſchäftigt; was zuerſt durchſchien durch ſein Benehmen, das von den Äußerlichkeiten geboten war, das tritt jetzt ſichtbarſt auf die Oberfläche ꝛc. Und alle dieſe Szenen ſind ſo bis ins einzelnſte durchlebt; wir ſehen ihn nicht bloß handeln im engeren Sinne, wir ſehen ihn leben, exiſtieren, ſeine Art und Weiſe in den verſchiedenſten Situationen des Lebens. Seine Art, die Dinge zu nehmen, ſein Urteil über Dinge und Menſchen; die ganze Art ſeines Gehabens, eine Summe ſeiner Exiſtenz. —

Unterhaltende Charaktere Shakeſpeares

— Wenn wir Shakeſpeares Geſtalten ſich vor uns ausleben ſehen, ſo wird der nicht am wenigſten treffende Ausdruck für die Art ihrer Wirkung der ſein, der ſie als „amüſant“ bezeichnet. Welch amüſanter

Böſewicht iſt Jago! Sie ſind alle gute Geſellſchafter, in deren Gegenwart Langeweile nicht aufkommen kann. Lewes hat die Aufgabe des dramatiſchen Dichters richtig hingeſtellt: „Die große Frage bei einer Bühne iſt, wie ſich die Anſprüche des großen Publikums, das unterhalten ſein will, mit den Forderungen der Kunſt, welche über die bloße Unterhaltung hinausgehen, vereinigen laſſen.“ — Und ſo mag doch Voltaire recht haben: „Die einzige ſchlechte Art zu dichten iſt die langweilige.“ —

Keine Tugendhelden. Tragiſche Formel Shakeſpeares

Dadurch ſind Shakeſpeares Tragödien ſo ewig wahr, daß er durchaus keine Tugendhelden vorbringt, nur Züge der Natur. Sie unternehmen ein Wagnis, zu deſſen Durchführung ihre Natur nicht geeignet, ja die der entgegengeſetzt iſt, der das Wagnis gelingen könnte. Daraus folgt das tragiſche Leiden. Seine Helden haben alle etwas Impoſantes; das läßt den Nachahmer leicht fehlgreifen, weil der wohlfeilſte Weg, eine Geſtalt impoſant zu machen, der iſt, daß man ihr ein tüchtig Teil von dem Übergewichte des höheren Begehrungsvermögens über das niedere giebt. Aber in Shakeſpeares Geſtalten ſiegt nie die Freiheit, die Vernunft, auch nur vorübergehend; was in ihnen die Gewalt hat, was an ihnen imponiert, iſt die Gewalt der Leidenſchaft, eben die Gewalt, das Übergewicht der niederen Begehrungskraft über die höhere. Der wirklich vernünftige Menſch wäre überhaupt der ungünſtigſte Gegenſtand für die Tragödie, ſchon wegen der Unterordnung von Gefühl, Begehren und Phantaſie in ihm. Es braucht deshalb kein Verbrecher zu ſein. Bei Shakeſpeare iſt das Tragiſche, wenn ein Menſch ſeine Totalität aufgiebt und ein falſcher Bruch eines einzigen Triebes wird. Wenn *ein* Begehren im Menſchen ſo rieſig anſchwillt, daß eine förmliche Ver-

rückung des geiſtigen und ſinnlichen Organs entſteht, wenn eines davon alles Blut des Körpers in ſich ſaugt, ſodaß die andern darüber verkümmern; eine Aufhebung aller Harmonie, eine geiſtige Entzündung, die mit dem Tode des Organismus endet. Von ſeinen tragiſchen Figuren übt keine auch nur eine Tugendthat. Das iſts, worin Goethe Shakeſpeare gefolgt iſt, nur daß er an die Stelle des Imponierenden die Liebenswürdigkeit des Helden ſetzt. Die Perſonen bei Shakeſpeare, in welchen das obere Begehrungsvermögen das ſtärkere iſt, gehen nicht unter, z. B. Edgar. — Man kann das ganze Verfahren Shakeſpeares aus dem Streben nach dem Typiſchen ableiten. Die poetiſche Abſtraktion geht auf den Typus, wie die philoſophiſche auf die Idee. — Soll nun die Handlung ein Typus ſein, ſoll ſie, wie Leſſing ſagt, „zu ihrem eigenen Ideale ſimplifiziert werden" — ſo iſt die Thätigkeit dabei eine doppelte, alle ſchlechthin individuellen Züge müſſen entfernt, dafür typiſche hereingenommen werden; darauf muß alles Neuhinzuthun und Immerwiederausſcheiden ausgehen; ſo müſſen auch die Charaktere Typen ſein, d. h. alles, was nicht zu dem Typus, der die Aufgabe des Stückes iſt, ſtimmt, was nicht ſelbſt ein Teil dieſes Typiſchen iſt, muß heraus. Die Szenen und Geſpräche müſſen Typen der erregten Natur oder des bloßen Lebens, gleichgiltige Mimen nicht bloß des Staats-, Kriegs-, Geſchäfts- und Geſellſchaftslebens ſein. Auch der Kauſalnexus muß durchaus typiſcher Natur ſein; alles im Drama muß ſein, nicht, was wohl einmal ohne Unwahrſcheinlichkeit geſchehen konnte, ſondern wie es immer geſchieht, wie es die Regel iſt. Das iſt die einzig ſtatthafte Idealität des Dramas wie aller Poeſie. Mit der reintypiſchen Behandlung iſt die Geſchloſſenheit, Ganzheit, Einheit, Vollſtändigkeit, Übereinſtimmung und Notwendigkeit, d. i. die poetiſche Wahrheit geſetzt. —

Die Gesamtphysiognomie eines Charakters

Die Existenz ist nicht besser sichtbar zu machen, d. h. die Gesamtphysiognomie eines Charakters, als daß man diese von mehreren Seiten zeigt, en face (in den à parts, wo er sozusagen dem Zuschauer direkt zugewandt ist), en profil links und rechts, ganz und halb, d. h. die Physiognomie seiner Verhältnisse mit andern, z B. Hamlets mit sich selbst, mit Horatio, dem Könige, der Königin, mit Polonius, Laertes, Rosenkranz 2c., mit Ophelia und dem Totengräber. Mit jedem von diesen ist Hamlet ein andrer, einem jeden wendet er einen andern Teil seines Gesichtes zu; sich selbst das volle Gesicht, Horatio schon etwas vom Profile, den andern mehr oder weniger davon; das Gesicht, wie es ist, nur sich selbst; dem Polonius eine Art von komischer Maske 2c. Aus diesen Wendungen des wahren Gesichtsausdruckes, die mehr oder minder wahr oder falsch sind, entstehen eine Unzahl mimischer Kombinationen. Es ist nicht genug, daß man namentlich des dramatischen Helden Gesicht kennen lernt, man muß auch seine Gesichter kennen lernen. —

Die tragische Anlage des Charakters

Die tragische Anlage muß durchaus sinnlich erscheinen können, weil sie der Schmied des eignen Schicksals und das schauspielerische Hauptmoment zugleich sein muß; sie darf nicht zu der theoretischen Seite des Charakters gehören, sondern zu der pragmatischen, zur sinnlichen. Wiederum, je größer der sinnlich erscheinende Kontrast zwischen dem, was die Aufgabe von dem Helden fordert, und der Unangemessenheit seiner Natur, d. h. je stärker das sinnlich ausgeprägt ist, was diese Natur, der Aufgabe nachzukommen, unfähig macht, und zugleich je klarer, ja bis zu sinnlicher Deut-

lichkeit das herausgeſtellt iſt, was die Aufgabe fordert, und in je unmittelbarere Gegenwärtigkeit, je näher zuſammengerückt in Zeit und Ort ſie einander und uns zugleich auf den Hals gerückt ſind, deſto dramatiſcher. Wie iſt uns eben eingeprägt, wie Coriolan ſein muß, um das wütende Volk zu gewinnen, die Mutter ſpielt es ihm in einer kleinen Szene vor, und wie leuchtete es aus allen ſeinen Reden, aus denen, die den Entſchluß ausſprechen, daß er ſo ſein, ſo reden, ſich ſo gebärden will, wie die Mutter ihm rät, ſo deutlich hervor, daß er nicht ſo ſein, nicht ſo reden, nicht ſo ſich gebärden, nicht ſo ſein und nur ſcheinen wollen kann, als er meint, daß er es können werde, und in welchem draſtiſchen Kontraſte ſteht nun ſein wirkliches Sein, Reden, Sichgebärden vor dem gegenwärtigen Volke wenige Minuten ſpäter zu ſeinem Entſchluſſe, als Illuſtration! Ein andrer Kontraſt iſt oft im Richard III. zu finden, der: zwiſchen dem angenommenen Scheine, wie er ſei, und der Wahrheit, wie er iſt. Mit wie grellen Farben und ſtarken Zügen iſt uns eingetieft, wie er in Wahrheit iſt, und zwar gewöhnlich unmittelbar vorher oder nachher, ehe der in eben ſo lebhaften Farben und ſtarken Zügen aufgetragene Schein ſich uns repräſentiert, ſo z. B. das Erſtaunen und der Hohn nach der gelungenen Werbung um Anna. Ein dritter Kontraſt, der zwiſchen Sein und Schein, aber ohne Abſicht, ja ohne Wiſſen der Perſon, an der er erſcheint; Ophelia. — Man ſieht, daß den mehreren Verhältniſſen, die Ariſtoteles als tragiſche Erforderniſſe anführt, das eine Moment des Kontraſtes zwiſchen dem Scheine und der Wahrheit oder auch des Kontraſtes von einem Vorher und Nachher zu Grunde liegt, welche beide ziemlich auf einen hinauskommen, da das jetzt noch beſtehende Glück, das, wie wir bereits wiſſen, bald zu ſeinem Gegenteile werden wird, ſich zu dieſem wie Schein zur Wahrheit verhält. Es giebt unzählige

Fälle, nicht bloß im Kontraſte des Wahnſinnes, in denen die Meinung einer Perſon von ihrer Situation im grellſten Kontraſte ſteht mit unſrem Wiſſen um ihre wahre Situation. — Wie ſinnlich kräftig hat Shakeſpeare den Kontraſt zwiſchen Leidenſchaft und Gewiſſen im Macbeth hingeſtellt durch die dargeſtellte Gewalt des Gewiſſens, durch welche die anfänglich noch ſtärkere Gewalt der Leidenſchaft dadurch mit dargeſtellt iſt, daß er dieſelbe die Kritik des Gewiſſens beſiegen läßt! —

Explikation der Charaktere

— Entwicklung im richtigen und dramatiſchen Sinne iſt Herauswicklung, Entfaltung des ſchon Vorhandenen, welches durch den Vorgang nicht gemacht, nur gezeigt wird. Weder Shylock noch Porzia z. B. zeigen das Werden eines Charakters. Es tritt nur allmählich ans Licht, was ſie ſind, es ändert ſich aber nichts an ihnen. Porzia iſt deshalb eine ſo hinreißend ſchöne Geſtalt, weil ſie nicht erhitzt, getrübt oder ſonſt alteriert wird. In ihrem heiteren Sichgleichbleiben iſt etwas Seliges. — Selbſt im Macbeth, wo eine Entwicklung am ſichtbarſten, ſcheint es gar nicht darauf angelegt, und erkennt man ſie nur aus Anmerkungen wie: „Verloren hab ich faſt den Sinn der Furcht“ und „Sie hätte ein andermal ſterben können.“ — Bei Desdemona, Cordelia, Ophelia iſt es, als hätte die auch nur momentan entſtellende Macht des ſtarken Affektes keine Gewalt über ſie. Sie ſind wie Kinder, die gar die Schrecklichkeit ihres Schickſals nicht kennen, nicht begreifen. Im Romeo iſt ſchon in der Gartenſzene die Liebe in voller Blüte. Shakeſpeare hat ſich keine Mühe gegeben, eine Steigerung hineinzubringen, noch weniger ein Werden der Charaktere gezeigt. Julia betrügt den Vater, aber es iſt bloß momentane Not-

wehr, es geſchieht dadurch keine Änderung in ihrem Weſen; es wird nicht etwa eine Lügnerin von Fach oder dergleichen aus ihr, es kommt nur die ungeheure Biegſamkeit und Schnellkraft der weiblichen Natur in ihrem Thun zu Tage. Noch weit ſprechender iſt Gretchen im Fauſt, die unglücklich, aber außerdem noch ganz dasſelbe Weſen iſt wie im Anfange, ebenſo naiv und ſozuſagen unſchuldig. Ja auch im Lear iſt es nur eine ſozuſagen körperliche Krankheit, die wir wachſen ſehen; der eigentliche Menſch wird nur matter, ſchwächer, ſonſt nicht anders. — Hier möchte ich wohl meinem Hauptfehler auf den Grund gekommen ſein. Ich will das im Drama machen, was das Drama am wenigſten zuläßt. Wie kann man einen Charakter darin darſtellen als einen werdenden! Man müßte ihn auf jeder neuen Stufe durch alle ſeine Verhältniſſe durchnehmen. Das geht höchſtens im pſychologiſchen Roman, in welchem die Charakterdarſtellung bereits das Gebiet der eigentlichen Poeſie verläßt. Der ſogenannte Reichtum des Charakters iſt gar nicht zu ermöglichen, wenn es nicht derſelbe Menſch iſt, den wir in den verſchiedenen Verhältniſſen ſahen; deshalb hat eben Shakeſpeare die Leidenſchaft mit dem betreffenden Menſchen ſozuſagen identifiziert. Nun denke man ſich, Shakeſpeare hätte ſich darauf kapriziert, zu zeigen, wie Hamlet aus einem geſunden Menſchen ein ſiecher wird, ſtatt plaſtiſch den fixierten Moment darzuſtellen, in dem die ſchönſte Fülle erreicht iſt. Alſo kein Anderswerden, kein allmähliches Umbilden und Neuentſtehen der Charaktere im Drama, was mehr ein pſychologiſches Problem für den Verſtand wäre. Macbeth wird grenzenlos unglücklich, lebensſatt, wenn auch vor dem Jenſeits zurückſchaudernd, ſtumpf, fühllos; das alles aber ändert an ſeinem urſprünglichen Charakter nichts; ſowie ein müder Menſch

nicht ein ſchwacher Menſch überhaupt geworden iſt. Ein Geſicht kann faltig, die ſchwarzen Haare weiß werden, die ſchwarzen Augen einſinken und ihr Feuer verlieren, aber es wird kein andres Geſicht. — —

Stimmung der Szenen

In Shakeſpeare iſt alles individualiſiert und dann durch Erhöhung und Verſtärkung idealiſiert. *Jede Rede nach dem Gefühl, das ſie eingiebt, jedes Gefühl, jede Handlung nach Charakter und Situation, jeder Charakter, jede Situation eins durch das andre, beide durch die Individualität der Zeit. Jede Rede und Situation durch Zeit und Ort noch mehr individualiſiert, ſogar durch Naturſzenen.* Jedes ſeiner Stücke hat ſeine eigne hellere oder trübere Atmoſphäre. Jede Szene hat wieder ihre Stimmung; ſeine wunderbarſte Kunſt, wie er alles, was ſie nur erwecken kann, an einander reiht, und ſo auch die Phantaſie, nicht allein den Verſtand, zum Kühnſten vorbereitet. Die Stimmungen aller Szenen ſetzen wiederum die Stimmung des Ganzen in ähnlicher Weiſe zuſammen, eine Art Kauſalitätsnexus der Phantaſie. *Selbſt die Methode des Motivierens in jedem andern Stücke eine andre.* — Dadurch, daß er ſolchergeſtalt hauptſächlich auf die Phantaſie wirkt, macht er es dem Gemüte möglich, das Herbſte zu tragen. In der Empfindung des Großen vermählt ſich Schmerz des Gemütes und Luſt der Phantaſie; ſo wird die Hälfte der Laſt der elaſtiſcheren Phantaſie überlaſſen, und das Gemüt muß nicht unterliegen. — Jeder Ausdehnung des Gefühls giebt er ſogleich einen Inhalt von Lebenserfahrung und Lehre. Dies ein Hauptpunkt; dadurch hat er, wenn auch den Scheitel am Himmel, doch immer den Fuß ſtramm auf der Erde. *Alſo: nicht allein in

Hinsicht des Ganzen der Stücke, sondern möglichst selbst in jedem kleinsten Einzelnen derselben die sämtlichen Vermögen des Menschen beschäftigt, Phantasie, Vernunft und Verstand.*

Behandlung der Leidenschaft bei Shakespeare

Bei Shakespeare ist keine Figur ganz in eine Leidenschaft verwandelt, sondern sie hat wenigstens Augenblicke, wo sich das Gleichgewicht des Menschlichen in ihr wiederherstellt oder sich dem Gleichgewichte wenigstens nähert, oder wo sie, durch äußere Umstände geniert, die Leidenschaft zu vergessen scheint (Hamlet beim ersten Auftreten der Schauspieler, nach deren Abgange die Selbstverachtung ihn doppelt packt). Dies geschieht gewöhnlich in beiläufigen Bemerkungen, auf die den Helden sein Zustand führt, in Bemerkungen über sich oder andre, Vergleichungen u. dergl., *Betrachtungen, Beziehungen des eignen Zustandes auf das Allgemeine der menschlichen Natur und des menschlichen Schicksals. Die Betrachtungen vertreten die Stelle des antiken Chors und sind* oft wie ein Kommentar über die psychologischen Prozesse Offenbarungen der Intentionen des Dichters. Oft stehen die Bemerkungen in scheinbarem Widerspruche mit den herrschenden Leidenschaften, aber das ist eben die Natur der Leidenschaft, daß der von ihr erfüllte Mensch wie ein an einer fixen Idee laborierender über Dinge, die diese Idee nicht berühren, ganz vernünftig denken kann, ja über diese Idee selbst, ohne sich doch von ihrem Zauber losmachen zu können. Ein schlagendes Beispiel der von der Leidenschaft des Trunkes Besessene, der Wollüstling ꝛc. Dieser kann von dem Gedanken der Reinheit zu Thränen gerührt werden, aber der Engel in ihm wacht nur so lange, als das Tier schläft, und das Tier beschmutzt dieselbe Reinheit, die

den Engel gerührt hat. Aus dieser momentanen Freiheit in der Knechtschaft entstehen die humoristischen Blitze, das Lächeln im Weinen, und umgekehrt der Selbsthohn, das Selbstbelächeln, das Mitleid mit sich selber, gleichsam des Freien in uns mit dem Bewältigten in uns. Dieses Wissen um sich selbst giebt den Shakespearefiguren oft die Selbständigkeit und das Überzeugende ihres Daseins, indem ihre beiden Seiten sichtbar werden; zugleich auch die plastische Ruhe, die so sehr imponiert.

Keine Leidenschaft zeigt sich an sich selbst als immerwährender Affekt, jede ist nur eine Neigung zu einem Dinge, die ihre Ebbe und Flut haben kann. Der Besitz macht aus ihr ein ruhig Fortbestehendes; aber bei jeder Kreuzung, bei jedem Hindernisse flammt sie auf, und oft zeugt nur diese stellenweise hervorbrechende Flamme von der Kohle, die unter der Asche sonst ungesehen glimmt.

Mäßigung in der Leidenschaft

Was Shakespeare den Hamlet von den Schauspielern verlangen läßt: „Mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten im Wirbelwinde der Leidenschaften müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und das Geschmeidige giebt," das erfüllt er selber in der Dichtung. Dies ists, was man bei ihm fleißig studieren muß. Auch wo dieses Anhalten in der Eile durchaus nicht im speziellen Charakter der sprechenden Person liegt, findet man dasselbe. Er fixiert die einzelnen Grade des Leidenschaftsausbruches vor dem Ohre und Auge des Zuschauers im Widerspruche mit der Natur, die zum äußersten eilt, und giebt ihnen eine gewisse Ruhe und Breite; dadurch wird alles deutlich, und auch das Äußerste erschreckt den Zuschauer also künstlerisch ge-

mildert nicht; es ist immer, als wäre etwas noch Ungeheures vorhanden, was der Dichter aus Schonung verschwiege. Und dennoch nimmt dies dem Eindrucke nichts, sondern macht ihn nur überzeugender. Der Affekt eilt nicht so schnell, daß unsre Fassungskraft und unsre Sympathie nicht Schritt halten könnten. Zugleich gewinnen die Personen durch das à plomb der immer noch gemessenen Rede selbst ein à plomb und werden plastischer; das Ungreifbare scheint greifbar zu werden. Was die Leidenschaft an Plötzlichkeit verliert, gewinnt sie an Nachdruck. *Über den Blitz erschrecken wir, wenn er schon vorüber ist. Shakespeares Blitze sind ganze Feuermeere, die majestätisch über den Himmel rollen; kein flüchtiges Erschrecken des Kreatürlichen in uns, welches dennoch wenig Spur im Gemüte hinterläßt, weil es nicht die Zeit hatte, sich hier tief einzudrücken. Und alle Natur in diesen Reden weist sich immer als Kunst aus und spricht so zur Phantasie.*

Shakespeares Phantasie

Habe wieder einmal einige Szenen im Othello gelesen. Wie ist doch das Ganze, ohne es von seiner Wurzel zu trennen, in eine poetische Höhe gehoben samt der Wurzel! Die Phantasie, der Kunstverstand und das moralische Gefühl sind am meisten bei der Darstellung beteiligt: was man Gemüt nennt, weniger, daher wirken die gräßlichsten Stoffe bei ihm so wenig peinlich. Er idealisiert bloß mit der Phantasie, nie auch mit dem moralischen Gefühle, d. h. er macht alles größer, stärker, aber er macht seine Menschen nicht besser, als sie in der Natur sind. Alles ist naiv, nirgends etwas Krankhaftes, Sentimentales. Er ist nirgends spekulativ, überall steht er auf der Erfahrung, wie Shylock auf seinem Scheine. — Seine Ähnlichkeit

mit Tizian, Paolo Veroneſe, Giorgione fällt mir immer mehr auf, namentlich wenn man ſie im Gegenſatze zu Correggio faßt. Überall Exiſtenz, Verklärung des Irdiſchen ohne Sehnſucht, ohne Nimbus, ohne Sentimentalität, auch im Tragiſchen heiter durch Heiterkeit der Kunſt; nirgends Verzerrung, weder nach der Ekſtaſe noch nach der Gemeinheit zu; den Naturaliſten Caravaggio, Ribera ebenſo fern als dem Correggio und dem Parmegianino; gleichweit von der Nüchternheit der Caracci und der Zerfloſſenheit, Sentimentalität des Guido und des Dolce. Nur daß nach Maßgabe der beiderſeitigen Kunſtmittel, von denen der Gedanke geiſtiger, die Form und Farbe ſinnlicher Natur, ſein Kunſtideal dem der Venetianer gegenüber ein geiſtiges iſt. — Er arbeitet mehr mit der expanſiven als mit der intenſiven Seite der Phantaſie, wie es dem Dramatiker zuſteht; zu große Innerlichkeit, Niedlichkeit, Nipptiſchfigurenfeinheit vermeidet er. Dieſe gehören dem Lyriker. Er vereinigt die Geiſtigkeit der neuen mit der Naivität der alten Welt. *Innerlichkeit wird ſtets verführen, ſich in den Naturlaut mehr zu vertiefen, als dem Dramatiker ziemt, der mit dem Ganzen wirken will.* Er macht den ſeeliſchen Naturlaut geiſtig durch Gehalt. Er verliert nie den Gegenſtand, aber er giebt nur ein vom Geiſte geſchwängertes Abbild davon, ſein Abbild wird nie zu der Sache ſelbſt, gleichwohl luxuriert auch der Geiſt nie vom Gegenſtande losgelöſt. Er bildet einen Heftigen ab, aber das Abbild wird nicht heftig, es bedeutet nur den Heftigen. Seine Poeſie ſteht der Wirklichkeit gegenüber, wie die Metapher dem eigentlichen Ausdrucke, ſie erhöht ihn, ohne ihn zu verfälſchen. Shakeſpeare verliert ſich an keinen Moment, an keine Figur. — Der Naturlaut muß durch die Hände der Phantaſie gehen und nicht allein Geſtalt, ſondern auch Gehalt empfangen, ehe er ſich an uns wendet. —

Anforderungen der Phantasie an die Darstellung

— Die Motive müssen klare sein, d. h. uns klar im Augenblicke, wo sie wirken, aber nicht deutlich, denn die Deutlichkeit verkleinert und schwächt die Dringlichkeit des Moments, da der ins Spiel gerufene Verstand dem Zuschauer das Vergrößerungsglas der Phantasie vom Auge nimmt und seine scharfe Brille an die Stelle setzt. Der poetische Gedanke, der die Empfindung, sie mildernd, plastisch macht, muß schon die Szenen, die der Wirklichkeit am nächsten sind, sozusagen symbolisieren; dann läßt man sich auch ganze Szenen gefallen, in denen nur symbolische Wahrheit ist, z. B. die Werbungsszene Richards III. um Anna. Deshalb darf auch die prosaische Form, d. h. die Stelle, wo der Dialog in Prosa ist, die Region der Bildlichkeit nicht verlassen. Wie viel diese Bildlichkeit und der geistige Gehalt thut, wird man zu seinem größten Vorteile in den Szenen gewahr, die ohne dies Mittel peinlichst wirken würden. Das Ganze des Vorganges muß in Szenen, wo dem Sinne etwas Schreckliches gezeigt wird, zu einem geistig konzentrierten Phantasiebilde, sozusagen zu einem emphatischen Gleichnisse werden. Indirekte Darstellungsmethode. — Der Affekt hat eine beständige Tendenz zum allgemeinen. Er hat eine gewisse Ungerechtigkeit und Rücksichtslosigkeit darin, daß er in dem Individuellen, das ihn erregt, etwas Allgemeines finden will. So wird z. B. der betrogene Liebhaber dem ganzen Geschlechte das schuld geben, was das Individuum an ihm verbrochen hat. Der Menschenhaß ist sozusagen ein chronisch gewordener Affekt über einige wenige individuelle Erfahrungen. Die Stimme des Affektes liest sich in der ganzen Natur; die Nachtigall singt, der Waldbach rauscht, was der Affekt fühlt. Der Affekt ist daher

ein großer Helfer beim Verallgemeinern. Was Lear im Affekte ſagt, z. B. in der Sturmesſzene, dann in der, wo er predigen will, ſind ganz allgemeine Typen. Verkehrt iſt daher die eigenſinnige Konſequenz der ſich immer ſteigernden Individualiſierung des ſchon Individuellen aus der Bemühung, ja immer Wahrheit zu geben. Dadurch hauptſächlich entſteht Poeſie, daß im Typus ſtets der einzelne Fall, und im einzelnen Falle der Typus zugleich erſcheint, zu dem er gehört. Dies ſtete Verbeſondern des Allgemeinen und Verallgemeinern des Beſonderen geht bei Shakeſpeare Schritt vor Schritt mit der Darſtellung des Verlaufes. Die beſondere Handlung ſelbſt und die Charaktere ſind eine ſtete Individualiſierung; in den Seelenzuſtänden und dem geiſtigen Gehalte, auch in den primitiven Motiven verallgemeinern ſich jene wieder. — Der Vers thut auch etwas zur Verallgemeinerung oder Milderung, während die Proſa leicht die unkünſtleriſche Illuſion zur Folge hat. Wie nun Shakeſpeare dasjenige, was in wirklicherer Behandlung peinlich werden muß, in auch äußerlich abgehobener Poeſie giebt, um immer zu erinnern, was man ſehe, ſei keine Wirklichkeit, ſo wird man kaum eine Szene der leicht peinlich werdenden Art in Proſa bei ihm finden. Ja ein Stück wie Richard III. hat gar keine Proſa, und der poetiſch-allgemeine Ausdruck herrſcht darin vor. Ein Charakter wie Richard III. konnte auch nur in durchaus poetiſcher Haltung entfaltet werden, ohne von ſeiner Großartigkeit zu verlieren; ein Grad mehr Vertraulichkeit im Tone, und er würde ins Gemeine, Widrige fallen. — Der ſpezifiſche Unterſchied des Shakeſpeariſchen Dialoges vom antiken, worin die objektive Schilderung auch objektive Form hat, d. h. bloß eine rhetoriſche, iſt der, daß der antike nicht zugleich mimiſche Darſtellung iſt.

Der Kosmos der Shakespearischen Dramen

Was wir bei Shakespeare finden, ist die Welt, aber ohne die Widersprüche, die uns in der wirklichen irren; eine Welt, deren geheimste Motive uns vor Augen liegen, wir sehen diese Menschen wie höhere Geister durch und durch; ihr Recht, ihr Unrecht, ihr ganzes Wesen und ihr Schicksal im notwendigen Verhältnisse dazu; wir sehen nichts, was uns an der Vernünftigkeit der Weltordnung zweifeln machen könnte. Diese Welt ist uns eine Schule für die wirkliche; sie lehrt uns, wie alle Art von Übermaß und Verkehrtheit, jede Störung der Harmonie der Kräfte sich straft, sie zeigt uns im scheinbar triumphierenden Bösen die Hölle im Herzen ꝛc. Der Tragödienstoff ist bei ihm nach allen Seiten geschlossen; er ist sein eigner Organismus — kein Mechanismus, wie bei Lessing (Emilia) und bei den klassischen Franzosen, wo Thatsache Thatsache herausfordert, wie beim Karten- oder Schachspiele, Stich auf Stich, Zug auf Zug, wodurch eine frostige Symmetrie hineinkommt, und alles in die Oberfläche gelegt wird. Er ist ohne Raffinement, auf ein oder zwei primitive und selbstverständliche Motive gebaut, wenn auf zwei, dann auf entgegengesetzte. — So leicht hat es Shakespeare sich nie gemacht, wie Goethe z. B. im Tasso. Um uns zu vermitteln, daß sein Held ein großer Dichter ist, giebt er ihm den Namen eines großen Dichters, ebenso dem Antonio den Namen eines Staatsmannes. Dieser würde uns ohne Alphonsos Zeugnis nimmermehr als ein großer Staatsmann vorkommen; was wir von ihm sehen, ist nicht danach; er benimmt sich vielmehr ebenso unmächtig seiner selbst wie Tasso. Was wir sehen, sind nur zwei eitle, krankhaft empfindliche Menschen. Wenn Shakespeare uns einen Coriolan zeigt, so braucht er eigentlich den historischen Namen und Beglaubigung

daher gar nicht. Wir ſehen, daß er großſinnig iſt bis zum Übermaße, daß er ein gewaltiger Held iſt, der, nachdem er die andern beſiegt hat, den ſtärkſten, ſich ſelbſt beſiegt. Shakeſpeare mutet uns keinen Glauben zu, als den unſre Sinne und unſer Verſtand ſich ſelbſt beſtätigen oder finden. Es iſt gleichgiltig, wie ſeine Helden heißen: Coriolan könnte Tullius heißen oder irgendwie ſonſt, er bliebe, was er iſt, und wir ſähen, was er iſt. Gebt dieſem Taſſo und Alphons andre Namen und laßt uns nichts von ihnen erfahren, als was wir ſie ſelber thun ſehen, und ſie werden gewaltig in unſrer Meinung ſinken. —

Das Poetiſche Shakeſpeares

Wodurch iſt Shakeſpeare ſo poetiſch? Weil er in jedem kleinſten wie größeren Teile, wie im ganzen ein Allgemeines in einem Beſondern giebt. Die Novellen, deren er ſich bediente, waren wie auserſehen dazu, daß er ſich ihrer bedienen ſollte. Denn ſie alle verkörpern ein Allgemeines in faſt grillenhafter Beſonderheit, wodurch ſie der realiſtiſchen Behandlung vorgearbeitet hatten. Und hier berühren ſich die Extreme. Man betrachte Shakeſpeares Stoffe, und man wird ſich überzeugen, daß eben ihre Beſonderheit es iſt, welche die typiſche Behandlungsweiſe möglich macht. Eben nur am Beſondern kann das Typiſche hervortreten. Ein andres Allgemeines, ein abſtraktes Ideal führt zur Unwahrheit, zur poetiſchen, zur leeren Phraſe. Das Typiſche aber iſt die Zuſammenfaſſung vieler Züge. Wie es aus vielen einzelnen, beſondern Erfahrungsfällen genommen iſt, ſo muß das Mannigfaltige vieler einzelnen Fälle zuſammengeſtellt werden, um dieſen Typus in eine Anſchauung zu preſſen. Das Problem des Dichters muß alſo ein allgemeines ſein, d. h. eines, das womöglich ſprichwörtlich und der

Vorstellung des Publikums geläufig ist, d. h. es muß eine Regel sein und keine Ausnahme. Je mehr Fälle des gewöhnlichen Lebens in ihm zusammengefaßt sind, desto besser. Die einzelnen Motive müssen dieselben sein, die in den Menschen, im Publikum wirken, welche diese aus Erfahrung kennen, deren Notwendigkeit sie also begreifen. Die Fabel selbst in ihrem Reichtum, ihrer Zusammenstellung braucht den in der Wirklichkeit gewöhnlichen Fällen nicht zu entsprechen, ja sie kann es nicht aus schon beregtem Grunde. Doch ist es gut, wenn auch die Handlung bei aller Besonderheit in dem Sinne allgemeiner Natur ist, daß die darin dargestellten Mächte nicht als Sitten und Gebräuche auftreten, die nur zu gewisser Zeit und in gewissen Ländern gegolten haben, daß man auch demjenigen, was in der Gegenwart zufällig, was Krankheitserscheinung am moralischen Sinne oder am Menschenverstande und Schönheitssinne ist, den Eintritt verwehrt. Schillers Spruch: „Was niemals war, das ist zu allen Zeiten" läßt sich auch so umstellen: Nur was zu allen Zeiten war, das ist — für die Tragödie — wirklich. Auch Gervinus hat gefunden, daß die besondersten Charaktere Shakespeares zugleich die am meisten typischen sind. — In der Qualität muß der Dichter wie die Natur schaffen; in der Quantität darf er darüber hinausgehn. Er darf, der Tragiker muß sogar seinen typischen Fall extremer wenden, als die Fälle aus der Wirklichkeit, die er zusammenfaßt, ausgehen. Denn er braucht einen Abschluß, den die Fälle in der Wirklichkeit gewöhnlich nicht haben, wo das Leben ein Problem durch das andre, oft durch das verschiedenartigste modifiziert oder ganz verschlingt. Dem Dichter liegt ob, nicht was die Natur, sondern wie die Natur schafft, ihr nachzuschaffen. —

Der ethiſche Inhalt

Jede Shakeſpeariſche Tragödie hat ſozuſagen einen jüngſten Tag, ein Bild des großen Weltgerichts am Ende in ſich. Bei den mehreren auseinander entſtehenden Verbrechen im Hamlet, die ſich in einem letzten, in einer Geſamtkataſtrophe ſtrafen, wird man an die kanoniſche Schreibart oder an die Fuge erinnert. Es iſt der tragiſche Kontrapunkt. Zweimal dieſelbe Situation mit kontraſtiertem Hauptcharakter derſelben. Hamlet rächt ſeinen Vater an dem Könige, Laertes rächt ſeinen Vater am Hamlet. Der König will ſich retten und macht gemeinſame Sache mit Laertes, und holt ſich ſo ſeine Strafe. — So finden wir bei Shakeſpeare wie bei den Griechen eine *πρώταρχος ἄτη*, eine anfängliche Schuld, die wie ein Wirbel andre, die nahe ſtehen, mit in ſich hineinreißt. Denn das Böſe, das ſittlich oder intellektuell Verkehrte fällt nicht allein überhaupt auf des Begehrers Haupt zurück, ſondern es reißt auch andre in den Wirbel hinein und zeitigt, was ſie von Keimen zur Schuld in ſich haben, durch ſeine Brutwärme, ſich zu verſchulden, dann ſtraft eine Schuld die andre. —

Einheit bei Shakeſpeare

Wie Shakeſpeares ganze Poeſie das Innerliche, Geiſtige, Weſentliche über das Äußerliche, Sinnliche, Zufällige ſetzt, ſo hat er auch die äußerlichen ſogenannten Einheiten nichts geachtet; aus ſeiner Behandlungsart kann man aber leicht erſehen, daß er das nur that, weil er die inneren, geiſtigen, weſentlichen Einheiten, ohne deren Beachtung ſie nicht möglich war, über ſie ſetzte. Wie die ganze Dichtart in ein höheres Gebiet hinaufgerückt war, mußten es auch ihre Geſetze

sein. Wir finden, den Einheiten des Aristoteles entsprechend, nun 1) die Einheit des typischen Falles, wonach der ideale Zusammenhang von Charakter, Schuld und Leiden eine Einheit bilden, 2) Einheit des Motivs, der Leidenschaft, 3) Einheit der Stimmung, Geschlossenheit des Gehaltes. — — Die Handlung der griechischen Tragödie eine idealisierte Anekdote, die der Shakespearischen ein individualisierter Typus. — Je wahrer eine Darstellung ist, desto schöner muß sie sein. — Als Idealist habe ich angefangen, dann schlug ich aus Ungenügen in den Realismus um und trieb diesen, soweit es möglich ist. Nun muß ich beide Einseitigkeiten zusammenzufassen suchen, was ja der Zweck meiner künstlerischen Selbsterziehung war. —

Shakespeares Komposition

(Aus einem Briefe)

— — Sie sagen: „Shakespeares Komposition sei nicht musterhaft.“ Was heißt das? Ich muß Ihnen aufrichtig bekennen, daß ich Komposition überhaupt für etwas Relatives halte und nicht weiß, wie man Shakespeares Kompositionsweise mit der eines andern Dichters vergleichen kann, weil kein andrer von diesen Bedingungen ausgeht und dieselben Absichten hat wie Shakespeare, und weil seine Komposition als ein Teil seiner Poesie gewisse Gesetze haben muß, welche eine andre Komposition nicht haben kann. Von seinem Gesichtspunkte aus, d. h. dasjenige zu erreichen, was er erreichen will, wozu die Komposition eines der mehreren Mittel ist, davon habe ich mich vollkommen überzeugt, giebt es keine zweckmäßigere Kompositionsweise. Und die theatralische Wirkung seiner Stücke beweist das noch täglich. Ich muß sogar bekennen, daß ich ihn gerade von der Seite der Komposition am meisten bewundere. Und mit welchem andern Dichter

wollen Sie ihn vergleichen? Oder was verlangen Sie von der Kompoſition eines Trauerſpiels? Verlangen Sie, daß es eine künſtliche Maſchine, d. h. ein Kunſtſtück ſei, ſo ſteht Leſſing über ihm (in der Emilia). Verlangen Sie dagegen, daß ſie ein Organismus (ein Kunſtwerk) ſei, ſo weiß ich niemand über Shakeſpeare. Oder wollen Sie mir die griechiſche Tragödie vorhalten, in welcher das Lyriſche und Epiſche noch unverbunden beiſammen, wo Anfang und Ende Reliefs und nur die Mitte freiſtehende Gruppe ſind, wo die arme Handlung gewaltſam gedehnt und immer, ehe wir noch heimiſch darin werden konnten, von unendlichen, undramatiſchen Chorgeſängen zerriſſen wird, die uns im ganzen Mythenkreiſe herumführen, bis wir ſchwindeln? Übrigens hat Leſſing in der Emilia nur das Verſprechen gelöſt, welches er in der Dramaturgie gab, bei genauer Befolgung der Regeln der tragédie classique etwas weit Lebendigeres und Ergreifenderes zu leiſten, als dieſer bei allen Licenzen von der eignen Konvenienz gelungen war. Und dies Verſprechen hat er gewiß auf die glorioſeſte Weiſe gehalten. Aber das weiß ich gewiß, daß er ſein Werk in Hinſicht der Kompoſition gewiß nicht den Shakeſpeariſchen ebenbürtig erklären möchte. Leſſing ſelbſt macht auf den Unterſchied von Shakeſpeares Freskogemälden und den franzöſiſchen Miniaturbildern für einen Ring aufmerkſam, und ihm ſähe es am wenigſten ähnlich, die Geſetze der Kompoſition eines ſolchen Ringbildchens auf die Beurteilung der Kompoſition eines großen Freskobildes anzuwenden. Ihre Meinung wird alſo wohl die ſein, daß die Shakeſpeariſche Kompoſitionsweiſe in Beziehung auf ſeine eigne Abſicht mit ſeinem tragiſchen Ganzen fehlerhaft ſei. Dann wird es Ihnen aber ſchwer halten, nachzuweiſen, wie es bei irgend einer andern Art zu komponieren Shakeſpeare möglich geweſen ſein würde, ſeinen Dichtungen dasjenige zu geben, was Sie ſelbſt

bewegt, ihn über alle andern dramatiſchen Dichter zu ſtellen. Wie bei Leſſing iſt es bei Schiller; die Maſchinerie iſt das Stück, und das, was eigentlich das Stück ſein ſollte, geht nebenher. — Das iſt ſo ſchön bei Leſſing, daß, wo er eine Behauptung aufſtellt, wie dieſe, daß Shakeſpeare in der Kompoſition nicht muſterhaft ſei, er ſie auch beweiſt. Mit einer ſolchen Behauptung iſt überhaupt zu viel und zu wenig gethan. Man weiß nicht, ob der Kritiker meint, ein andrer Dichter ſei in Hinſicht der Kompoſition muſtergiltiger, und wer? Man weiß nicht, von welchen Vorderſätzen er ausgeht, um entweder dieſe oder doch die Anwendung auf Shakeſpeare kontrollieren zu können. Man muß faſt glauben, es ſolle, was den deutſchen Klaſſikern auf einer andern Seite genommen worden, ihnen auf dieſer wieder gegeben werden. Doch können Sie unmöglich meinen, Goethes oder Schillers Kompoſitionsweiſe ſei vorzuziehen. Gedankenloſe Menſchen plaudern dann dergleichen als ausgemacht weiter, die andern wiſſen nicht, wie ſie dran ſind; etwas übles bei Gelegenheit von Hiſtorie oder Kritik oder bei beiden. Wenn nun jene Vorzüge Shakeſpeares, welche Sie anerkennen, nur dieſe Kompoſitionsweiſe erlauben? Man trägt ſich heutzutage mit wunderlichen, völlig unkünſtleriſchen mechaniſchen Vorſtellungen, z. B. Scribes oder auch altgriechiſche Kompoſition mit Shakeſpeares Charakteren zu verbinden. In der Emilia haben Sie nach meiner Überzeugung das Vollendetſte, was auf dieſem mechaniſchen Wege möglich iſt; und doch iſt es ein Kunſtſtück, das überall auf Schrauben ſteht. —

Dramatiſche Technik Shakeſpeares

Die falſch verſtandene Shakeſpeariſche Form iſt ein unkünſtleriſches Unding, aber die richtig gehandhabte die einzige mögliche für das nicht antike Drama.

Shakeſpeare ſimpliſiziert ſeinen Stoff aufs möglichſte. Er exponiert nicht erzählend. Unmerklich wird man mit den Vorbedingungen bekannt. — Er legt ſeinen Stoff ſo, daß er völlig dramatiſch daliegt. Dann teilt er ihn in viele kurze Szenen, wodurch die Bewegung gewinnt. — Er macht lieber abſtrakte Expoſitionsſzenen, um die andern nicht mit dem epiſchen Beiſatze zu verderben. Jede Handlung hat ihre eignen Geſten, ihre eignen Worte, eigentlich auch ihre eigne lokale Heimat. Dies giebt er jeder, um ſie zu idealiſieren, und hält ſie auseinander. Bei der konzentrierten Form iſt die Szene ein Raum, in den das Verſchiedenartigſte ſich geduldig zuſammendrängen laſſen muß, wo das Ineinanderſchreien der Stimmungen entweder gar keine aufkommen läßt oder das Gefühl beleidigt. — Shakeſpeare würde in konzentrierter Form wegen der Peinlichkeit der Spannung, Iffland in der freien Form wegen Mangels an aller Spannung unerträglich ſein. Man thue jedes Ding an ſeinen Ort.

Einfachheit der Maſchinerie

Größte Einfachheit der Maſchinerie; der geiſtige ethiſch-pſychologiſche poetiſche Gehalt des Grundgedankens, nicht die Maſchinerie, d. h. nicht der pragmatiſche Nexus als ſolcher, nein, nur inſofern er mit dem idealen Nexus eins iſt, muß das Stück ſein. Dadurch erreicht Shakeſpeare beim größten Reichtum an Handlung und Begebenheit das behagliche Sichausleben der Geſpräche und Perſonen, weil ſeine Handlung bis aufs innerſte, bis auf den Kern ſimpliſiziert und konzentriert iſt. Dieſer engſte Kern wird wiederum durch die äußerſte Kunſt des Dialoges geſchwellt.

Das Verbergen der Maſchinerie. Schuld und Charakter

Wie flüſſig iſt bei Shakeſpeare der Vorgang, in welchen faſt unmerklich die Handlung eingelaſſen iſt,

wodurch wir sie mit erleben, wir wissen nicht, wie? Wie ist es ihm gelungen, die Blumenstiele dem Auge zu verbergen, sodaß der Kranz nur aus den Blumen selbst zu bestehen scheint. Wie sind so gar keine Anstalten sichtbar! Das Ganze eine Reihe von Auslebeszenen der interessantesten und amüsantesten Art. Jene Verknüpfungen und Vorbereitungen, die uns in andern Stücken mehr oder weniger die Maschinerie sehen lassen — wie ist im Shakespeare keine Spur davon! Lessing sagt: „Wo wir viel nachdenken müssen, können wir wenig fühlen"; deswegen rät er dem Trauerspiele eine einfachste Verwicklung an. Die Shakespeares sind auch wirklich in diesem Sinne einfachst. — Er operiert mit den einfachsten, allgemeinsten, primitivsten Motiven. —

Seine Verknüpfung ist immer das einfachst-notwendige unmittelbare Hervorgehen der Schuld aus der Charakterdisposition, das unmittelbarst-notwendige Hervorgehen des Leidens aus der Schuld, nach dem einfachsten Naturgesetze der Seele, eine ideale Verknüpfung, in der die Idee selbst der Pragmatismus ist, so daß der ideal-ethisch-psychologische Gehalt des Stoffes und nichts andres, dieser Gehalt, unvermischt mit etwas anderm, als er selbst, das Stück ist. Jetzt ist die pragmatische Verknüpfung die Hauptsache, das ethische Resultat des Ganzen wird sozusagen gelegentlich mit erreicht, d. h. eigentlich zufällig. Das Resultat, auf so verschiedne Weise gewonnen, läßt sich charakterisieren dort als ethisch-psychologische Notwendigkeit der Sache, hier als poetische Gerechtigkeit des Autors. Man vergleiche den Macbeth mit der Emilia Galotti. Dort kann der Ausgang kein andrer sein, denn das Gewissen muß die That rächen, und wenn auch Macbeth am Leben und bei Macht bliebe. Das Stück ist eben nur die That und die Rache des Gewissens dafür. Hier könnte die Emilia recht gut gerettet werden und leben bleiben, die Maschine brauchte nur eine

etwas andre zu ſein; dieſe Änderung könnte pragmatiſch eben dieſelbe Muſterhaftigkeit haben; aber, ſo oder ſo — der Ausgang folgte nicht aus der einfachſten Natur der Sache, ſondern aus der Willkür des Autors. —

Allgemeine Form der Shakeſpeariſchen Kompoſition

In den meiſten Tragödien Shakeſpeares iſt eine Art Sonatenform anzutreffen, welche in der Mitte das Thema, die Charakteridee des Helden mit dem Gegenthema — dem andern Faktor des tragiſchen Widerſpruchs — in die innigſte Wechſelwirkung und Kontraſtierung bringt, in ſogenannten Gängen die Motive des Themas ſich harmoniſch und kontrapunktiſch charakteriſtiſch an und gegen einander ausleben läßt, worauf der dritte Teil wieder ruhiger das ganze Thema bringt, in der Tragödie aber in der parallelen Molltonart. Im erſten Teile werden die Motive gegeben, die dann im zweiten auf Leben und Tod ſich auf den Hals rücken, d. h. die ſogenannte Verwicklung eingehen und die Spannung leidenſchaftlich machen; als dritter Teil folgt die Auflöſung der krampfig verſchlungenen Motive in der beruhigenden Gewißheit des Ausgangs, die ausklingende Beruhigung und Verſöhnung, die Rührung und Erſchütterung über das ſich auslebende Produkt des zweiten Teiles. Die Spannung wird zur rein tragiſchen Stimmung, die Ungewißheit zur Ergebung, die Furcht zum Mitleide. — Im erſten Teile exponieren ſich die Faktoren des Widerſpruchs und ihre Verkörperungen in den Verhältniſſen des Helden, im zweiten erhitzen ſie ſich und treffen zuſammen und brauen im wilden Gegeneinanderaufſieden das Schickſal, über welches im dritten die Stimmung in Erhebung feierlich ausklingt. So ſehen wir im Coriolan die erſt bloß genannten Motive ſich jedes für ſich ausleben im Verhältniſſe Coriolans zum Volke, zum Feinde, zur

Mutter, das gefährliche Erſelbſtalleinſeinwollen, ſich nicht nach andern und in die Umſtände Schickenwollen und -können; und die ebenſo gefährliche Abhängigkeit von der Mutter. Jede dieſer zwei Situationen allein wäre weniger gefährlich, und er könnte dabei heil bleiben; aber daß ſie zuſammen ſind, daß die zweite ihm die Aufgabe aufzwingt, der die erſte ihn unangemeſſen macht, das macht beide zu tragiſchen und führt zu Leiden und Untergang. Will er ein Menſch aus dem Ganzen ſein, ſo muß er es auch ganz ſein, will oder muß er bloß der Selbſtbeſtimmung ſeiner Natur folgen, ſo ſollte er nicht der Mutter den gewaltigen Einfluß auf ſich einräumen wollen oder müſſen. Die Mutter bringt ihn dazu, ſich um das Konſulat zu bewerben; das Widerſtreben, die Unangemeſſenheit ſeiner Natur dabei macht, daß die Bewerbung eine vergebliche wird; ſeine Natur rächt ſich durch das gefährliche Herausſagen alles deſſen, was er gegen das Volk und ſeine Rechte auf dem Herzen hat. Ginge er nun aus dem Lande und ließe die Zeit machen, die ſeiner Verdienſte ſchon bedürfen wird, er bliebe heil; aber die Mutter will, er ſoll abbitten; das macht die Sache noch ſchlimmer, es iſt eine neue, unmögliche Aufgabe. Die Verbannung macht, daß er ſeinen Feind zur Rache gegen das ihm durch ſeine Schuld mit feindliche Vaterland wirbt; ſo wirkt ſein Leiden und ſeine Schuld — Schuld, die wieder zum Leiden führen muß. Aber dem völligen Untergange verfällt er doch dadurch, daß er der Mutter noch einmal den allmächtigen Einfluß auf ſein Wollen und Thun einräumt; dadurch wird ihm die Verbindung, die er mit ſeinem alten Feinde und Nebenbuhler eingegangen hat, tödlich. Wir haben alſo eine Reihe unlöslicher Aufgaben. Die erſte ſtellt ſein Verhältnis zur Mutter dar und was in dieſem Verhältniſſe von ſeiner eignen Natur iſt, die ſich eben eine unlösbare Aufgabe ſtellt, ſodaß er ſeine Natur

nicht in Anſchlag bringt, oder daß er dann ihrer nicht Herr wird, ſie macht ſein Verhältnis zum Volke unlösbar; die zweite ebenſo. Nun ſtellt ihm ſein Verhältnis zum Volke die dritte Aufgabe, die er eingeht in der Verbindung mit dem alten Feinde und Nebenbuhler; dieſe Aufgabe macht ſein Verhältnis zur Mutter zu einer unlösbaren; die vierte, die dem Feinde gegenüber die Unterwerfnng ſeiner Natur unter die Klugheit fordert, macht dieſe ſeine Natur unauflöslich. So iſt in jedem dieſer Verhältniſſe nur eine Verkörperung eines Hauptzuges des Kontraſtes ſeiner Natur. In ſeiner Mutter iſt ſeine eigne Natur, aber mit der ihr Gefährliches balancierenden Gewalt über ſich ſelbſt, ſein Stolz, aber in Unterordnung unter die Forderungen der Situation an die Klugheit in Handlung geſetzt und ſo mit ſeiner Natur kontraſtiert. Räumt er ihr ſolchen Einfluß auf ſich ein, ſo ſollte er auch ihre Natur zu der ſeinen machen. Er giebt dem Feinde dadurch, daß er ſeiner Mutter ſeine Rache opfert, den Vorwand zu ſeinem Untergange. Nach dem, was er im Dienſte ſeines Volkes den Volskern angethan, durfte er nicht in ein freundliches Verhältnis zu ihnen treten oder mußte in dieſem konſequent aushalten. So folgt aus jedem ſeiner Verhältniſſe eine faktiſche Lehre. Die dargeſtellte oder im Stücke ausgeſprochene Kritik aber verfolgt nur ſein Verhältnis zum Volke und darin ſeine tragiſche Charakteranlage, Stolz ohne Klugheit, Stolz bis zur Verachtung der Klugheit, die dem Stolze eine ſo nötige, unentbehrliche Begleiterin und Führerin durchs Leben iſt. Noch iſt zu erwähnen, daß Coriolan der einzige Shakeſpeariſche tragiſche Held iſt, der eines gewaltſamen, unnatürlichen Todes ſtirbt, ohne eine Blutſchuld zu haben, wie ſogar der milde Brutus eine hat im Mitmorde Cäſars. —

Entwicklung der Fabel

Shakespeare entwirft die Fabel in wenigen großen Zügen, die, kausal miteinander verknüpft, feststehen. Dann teilt er die Fabel solchergestalt in Szenen, daß die Motive vollständig klar, der äußere Vorgang vollständig anschaulich sich darin darstellen können. Die Spannung liegt im Ganzen, das die Idee verkörpert. Er sucht nicht spezielle Spannungen und spezielle Interessen hineinzulegen neben jener großen Spannung, und alles Interesse strahlt von dem Ganzen aus, beides liegt im einfachsten Plane. Eine Hauptsituation, Ein Motiv, Ein Ziel Eines Hauptcharakters, also Eine Richtung desselben. *Nun bereichert er die Handlung mit mannigfaltigem Detail, das aber nicht unter sich selbst wieder Afterorganismen bildet, die ihre eigne Spannung und eignes Interesse haben, oder bedingend in den einfachen Hauptmechanismus eingreift. Nun sieht man in Monologen die innere Handlung als Gefühl der Situation und Trieb des Charakters die Entschlüsse gebären, die dann in Spielszenen vollzogen in äußerer Handlung zu Thatsachen werden, die wieder neue Entschlüsse hervorbringen.* — Er erfindet seine Pläne als Stücke notwendiger Geschichte, als den Normalverlauf einer Leidenschaft. Diese faßt er, als in der Natur seines Haupthelden vorbestimmt, und erfindet die Situation, wie sie dient, an ihr ungezwungen jene Natur zu entwickeln. Die Schuld liegt schon als Keim in der Natur des Helden, das Schicksal ebenso in der Schuld. Die Spannung liegt einfach darin, daß wir im Keime den Baum schon sehen, der daraus erwachsen wird, daß wir mit der Angst des Mitleids die Maschine aufhalten möchten, deren Thätigkeitsziel das Verderben ist; wenn wir nicht wüßten, das wäre vergeblich, und wir müßten uns in die Notwendigkeit ergeben. Das Beugen vor der Notwendig-

keit, die uns weh thut, die wir aber für vernünftig halten müssen, macht die tragische Stimmung zu einer im reinsten Sinne religiösen. — Wir möchten den Helden warnen, der sich selbst verdirbt, und wissen doch, was er begonnen, muß mit seinem Verderben enden. Affektvolles Mitleid, und doch immer die klare Einsicht, er ist selber schuld, niemand anders, er selbst hat sich die Schlinge gelegt, daraus entsteht die echt tragische Stimmung. Am vollkommensten ist sie im Macbeth, wo im Schicksal sich nur ein notwendiger Naturprozeß vollzieht. Wer einmal im Blute watet, kann nicht zurück. Die Reaktionen, an denen er scheitert, die inneren wie die äußeren, sind notwendig. *Je weniger der Zufall oder etwas Zufälliges sich einmischt, desso besser. So schadet es im Romeo, daß der Heiratsplan des alten Capulet sich einmischt, der von außen kommt, nicht in notwendigem Zusammenhang mit der Schuld liegt.* — Im Macbeth ist ein Normalkrankheitsverlauf. Das Ganze spielt im Macbeth selbst, der Held ist das Stück. Denn alle Handlung im Stücke geht von ihm aus. Er ganz allein schmiedet sein Schicksal fertig. —

Vorbereitung des Effektes

Shakespeare bereitet seine Effekte so vor, daß die Vorbereitung, die Mittel dazu, die Gedanken abziehen, sodaß der Eintritt des Effektes vorbereitet und doch plötzlich, überraschend und desto imposanter erfolgt. So z. B. wie der Geist dem Hamlet erscheint, in dessen Rede von der Trinksucht der Dänen hinein. —

Dramatische Stoffe

— Man ist geneigt, Stoffe mit stark vorwärts treibenden Leidenschaften und viel äußerer Bewegung als die für die Tragödie günstigsten anzusehen, nament-

lich aber für die, deren Bearbeitung die wenigste Schwierigkeit habe. Diese Meinung ist eine falsche. Der Stoff ist unter den andern der glücklichste für die Bearbeitung, der am meisten Stetigkeit hat, der immer dieselbe kleine Anzahl von Personen im engsten Raume zusammenhält und mit ruhiger Bewegung seinem Abschlusse entgegengeht. So Hamlet, Othello, der Anfang des Julius Cäsar ꝛc. In Szenen ohne eigentliche Thathandlung, wozu ich auch Entschlüsse, Pläne ꝛc. zähle, in welchen die Stimmung von einer Thathandlungsszene wie in figurierten Orgelpunkten ausklingt, oder in denjenigen, in welchen die Gegenharmonie als Zwischensatz einem erwarteten Themaeintritte unmerklich entgegenarbeitet, findet das polyphone Ausleben mehrerer kontrastierenden Stimmen nebeneinander, worin die Poesie am meisten Spielraum hat, am bequemsten Platz. Dahin sind zu rechnen z. B. die Learszenen während des Gewitters, die im Othello, wo Desdemona sich an Jago wendet ꝛc. Je stärker die Kausalität vorschreit, desto weniger ist Raum für Poesie; entweder sie kann sich nicht entwickeln, oder es ist für den Zuschauer nicht die Stimmung möglich, er hat nicht die Freiheit, sie auf sich wirken zu lassen. Die günstigste Handlung, Thathandlung, ist ein einfacher Stoff, in dem eine nicht zu große Anzahl durch Gemütsart, Intentionen ꝛc. scharf kontrastierter Personen vom Anfang bis zum Ende auf einen möglichst engen Raum zusammengedrängt sind. —

Der Kontrast

Alles Dramatischwirkende ruht auf dem Kontraste, der z. B. im Jago und Othello wie Thema und Gegensatz in einer Bachischen Fuge durch das Stück nebeneinander geht, Shakespeares ganze Kunst ist auf dem Kontraste basiert. So die kontrastierenden Doppel-

handlungen, worin mehrere Charaktere in Bezug auf das Praktiſche, Ethiſche kontraſtiert ſind, wie er auch außerdem die Figuren gern wenigſtens äußerlich kontraſtiert, die am meiſten zugleich auf der Bühne ſind; wie er den Kontraſt ins Innerſte der Charaktere gelegt hat und wiederum äußerlich gern kontraſtierende Motive in der Diktion zuſammenbringt, z. B. Lächeln in Thränen, Witz des Ärgers und der Verzweiflung und des Wahnſinns Humor, Zeichnung auf einem Grunde von andrer Farbe, Dunkel auf Hell und umgekehrt; die Übergänge aus Freude in Schmerz und umgekehrt gehen ebenfalls durch dieſen Kontraſt hindurch. Die Albernen haben Weisheit, die Böſewichter Moral im Munde, ferner geheuchelte Ruhe bei innerem Aufruhr, die Angſt, die ſich ſelbſt wegzuſcherzen ſtrebt; die große Meinung, die ſeine Thoren von ihrer Klugheit haben, die Selbſtzufriedenheit der geiſtig und leiblich Armen, die Melancholie der leiblich und geiſtig Reichen (Antonio). Überhaupt die Einmiſchung des Komiſchen ins Tragiſche, Zerſtreutheit, Vertiefung. Wo es nur geht, wird auch die Denkart kontraſtiert, im Cäſar über Selbſtmord, im Othello über Untreue (Desdemona und Emilie) u. ſ. w. Selbſt in der äußeren Form des Dialogs; wenn der eine überfließt, iſt der andre lakoniſch. Alle Verſtellung ruht auf dem Kontraſte. Allen ſchauſpieleriſchen wie tragiſchen Effekten liegt der Kontraſt zu Grunde. Wie das Licht nur an Körpern, ſo kommt die Einheit nur am Kontraſte zur Erſcheinung. Wo kein Kontraſt, da iſt auch keine künſtleriſche Einheit. Daher bei Shakeſpeare die Charaktere die anziehendſten, in welchen die meiſten Kontraſte. Im bloßen Vorhandenſein des Kontraſtierenden, im gleichgiltigen Verhalten der kontraſtierenden Züge iſt nur die Möglichkeit der dramatiſchen Wirkung gegeben; dieſe ſelbſt entſteht erſt, wenn ſie ſich auf den Hals rücken, wenn der Kontraſt unmittel-

bar in die Sinne fällt. Dann ist auch subjektiv, in der tragischen Stimmung ein Kontrast, und zwar ein doppelter, erstlich in der Sympathie an sich, dann in der Sympathie mit dem Gefühle der tragischen Gerechtigkeit. Wenn man wissen will, was die Dichtungen naiver Zeiten so sinnlich-kräftig macht, so prüfe man sie darauf, ob nicht die scharfen Konstraste überall die Wirkung thun; nicht der unwirkendste ist der Kontrast zwischen der Kühle des Dichters und dem Heißen, was er schildert. Man wird bald finden, daß die schädliche Wirkung der Reflexion auf den dichterischen Geist hauptsächlich darin besteht, daß sie die Kontraste unterminiert und aufhebt oder wenigstens schwächt. Ehe beim sentimentalen Dichter die harten Kontraste von Standesungleichheit ꝛc. wirken können, hat er sie schon ideal aufgehoben. Wie stehen die Shakespearischen Bösewichter dem Himmel im offnen Kampfe imposant gegenüber, eben darum, weil sie den Abstand auszufüllen nichts thun; dagegen zersetzt z. B. Franz Moor die Substanz des Sittlichen mit Reflexion; er meuchelt, er vergiebt gewissermaßen mit heimlichem Gifte; er steckt die sittliche Idee mit einer schleichenden Krankheit an, um seinen Gegner, den er im offnen Kampfe fürchtet, zu schwächen. Aber der Charakter ist nicht konsequent, oder vielmehr: es stecken, wie fast in allen Schillerischen Figuren, nicht zwei kontrastierende, d. h. durcheinander geschlungene, miteinander ringende Richtungen, sondern zwei ganz verschiedene Personen, die mit einander abwechseln, in diesem Franz. Zuweilen ist er der naive, außerdem ist er der sentimentale, der reflektierende Bösewicht. —

Entwicklung der Situation

— Shakespeare vermeidet durchaus den Anschein des Skelettartigen, Geradlinigen, Pressierten. Der Ast zweigt sich ab. Austiefung der Situation. Hier ein

Beiſpiel: Hamlet tritt vom Geiſte geführt an einer einſameren Stelle der Terraſſe wieder auf. Er fragt: Wo führſt du mich hin? Red; ich geh nicht weiter. Der Geiſt fängt nicht gleich an zu erzählen. Er ſagt erſt: Hör an! Hamlet entgegnet: Ich wills. Und noch beginnt der Geiſt nicht; er bereitet den Eindruck ſeiner Rede noch vor durch: Schon naht ſich meine Stunde, wo ich den ſchwefligen, qualvollen Flammen mich übergeben muß. Hamlet ſagt: Ach, armer Geiſt! Der Geiſt beginnt immer noch nicht, Hamlet dringt auch nicht auf die Erzählung. Er ſagt: Beklag mich nicht, doch leih ein ernſt Gehör dem, was ich kund will thun. Hamlet entgegnet wiederum bloß füllend: Sprich, mir iſts Pflicht, zu hören. Der Geiſt greift vor: Zu rächen auch, ſobald du hören wirſt. Nun fragt Hamlet: Was? — Nun noch immer nicht erzählt der Geiſt, er ſagt erſt, wer er iſt, was bloß verſtändig betrachtet unnötig wäre. Noch immer bereitet er die Stimmung vor, indem er ſeinen Zuſtand im Fegefeuer wirkſamer dadurch beſchreibt, daß er ſagt, welchen Eindruck die Beſchreibung, die er nicht machen dürfe, auf Hamlet wirken würde. Zugleich giebt dies ihm Gelegenheit zu wunderbar poetiſchem Ausdrucke. Nach einer langen Periode macht ſein: Horch! horch, o horch! einen wunderbar ſtimmungsreichen Eindruck. Es ſind zugleich Seufzer. Was muß das nur ſein, was er zu erzählen hat? Eine balladenmäßig volkstümlich grauſenhaft ſüße Spannung iſt angelegt. Aber noch immer kommt die Erzählung nicht. Es iſt, als wollte der Geiſt ſeine Erzählung ſelbſt noch hinausſchieben; dadurch wird die Erwartung noch geſpannter. Nun kommt aber erſt noch einmal: Wenn du deinen teuern Vater je liebteſt — Hamlet ſchaltet ein; man ſieht ſeinen geſpannten Zuſtand darin: O Himmel! — Wie kann der Geiſt ſo fragen? und jetzt? wie kann Hamlet jetzt austönen, wie er den Vater liebt, da tiefſtes, un-

geheuerſtes Mitleid dieſe Liebe noch entflammt und der Drang, ihn zu rächen. Er ſoll den Vater rächen, aber noch iſt nicht geſagt, an wem. Erſt ſagt der Geiſt noch wofür. Räch ſeinen ſchnöden, unverſchämten Mord. Hamlet fährt auf: Mord? Nun wird erſt der Mord noch allgemein beſchrieben: Ja, ſchnöder Mord, wie er aufs beſte iſt, doch dieſer unerhört und unnatürlich. Hamlet: Eil ihn zu melden; daß ich auf Schwingen, raſch wie Andacht und der Liebenden Gedanken, zur Rache ſtürmen mag. Zu bemerken, wie hier das: Durch wen? daß ich ihn töte! plaſtiſch gemacht iſt. Der heftige Drang iſt hier nicht durch heftig ausgeſtoßene, raſche Worte ausgedrückt. Die Raſchheit iſt beſchrieben: Er ſagt: er will raſch ſein, aber er ſagt es nicht raſch. Spricht der Schauſpieler die Rede raſch, ſo macht ſie einen größeren Eindruck, als wenn ſie kurz wäre, alſo unmittelbar die Raſchheit ausdrückte. Nun noch immer ſagt der Geiſt nicht, an wem er gerächt ſein will. Er ſagt: Du ſcheinſt mir willig. Auch wärſt du träger ꝛc. — Dadurch wird die Idee von Hamlets Charakter und von dem ganzen Stücke voraus ausgeſprochen. Denn Hamlet zeigt ſich dann in der Rache wirklich ſo träge. Noch einmal dann: Nun, Hamlet, höre. Nun ſagt er, wie es von ſeinem plötzlichen Tode heiße, und daß ſo das Ohr des Reiches getäuſcht werde, und nun endlich kommt, an wem er Rache haben will. Wenn etwas, ſo erinnert das an Beethovens Modulation. Aber es kommt erſt ein Trugſchluß; der Geiſt nennt noch immer nicht ohne weiteres den Namen, er ſagt: Wiſſe, die Schlang, die deines Vaters Leben ſtach, trägt ſeine Krone jetzt. Und Hamlet ſpricht erſt aus, daß er es geahnt: O mein prophetiſches Gemüt! Und fragt, endlich den Namen nennend, doch noch: Mein Oheim? Ja, ſagt nun endlich der Geiſt, und nun erſt beginnt die Erzählung. Dieſes durch Rückhalten des Wortes

die Spannung zu steigern, ist ein Hauptkunstgriff Shakespeares. Nach dieser Vorbereitung macht nun erst das Wort den Eindruck, den es machen kann. Zugleich wird das bloße dünne Aufzählen vermieden, und der Eindruck zugleich ein künstlerischer. Der Geist könnte es gleich sagen, Hamlet weiß es eigentlich schon durch die bloße Erscheinung und Aufforderung zur Rache. Aber das Zögern beider, das das Schreckliche hinhalten will, bringt sympathetisch im Zuhörer dieselbe Stimmung, dieselbe Angst vor dem Aussprechen des Wortes hervor, das er gleich im Anfange des Stückes erriet. Wunderbar ist die Mannigfaltigkeit Shakespeares in diesen Vorbereitungen, sodaß man fast jede einzelne Szene erst anatomieren muß, um zu finden, daß sie fast alle so gebaut sind. — So wird die Stimmung der einzelnen Szenen fixiert, und der Eindruck jeder vollständig ausgebeutet und dem Hörer ins Herz und Gedächtnis gegraben; was bei dem Reichtum seiner Stücke notwendig ist, wo sonst immer ein Eindruck den andern verlöschen würde. Und so ist auch in den affektvollsten Szenen ein reicher Gehalt möglich. Ein Shakespearisches Stück ist eine fortwährende Vorbereitung auf die Katastrophe, und so hat jede einzelne Szene ihre eigne kleine Katastrophe, zu der der übrige Dialog Vorbereitung ist. — So ist der darauffolgende Monolog Hamlets: O Herr des Himmels! Erde! was noch sonst? nenn ich die Hölle mit? nur eine auseinandergelegte Interjektion, ein gegliederter Naturlaut. Eine Selbstreizung des Affektes, der sich in kleinem Gelde gern ausgiebt, sich detaillierend austobt, nicht von seinem Gegenstande loskommt. Hamlet, ein Mensch von äußerst reizbarem Gefühls-, aber ebenso schlaffem Begehrungsvermögen. — Es liegt auf der Hand, daß, um solche Wendungen dem Gespräche zu geben und dadurch Gehalt und sinnliche Bewegung in der Behandlung zu vereinen,

man durch den Stoff nicht geniert ſein darf. Der weſentliche Inhalt einer ſolchen Szene muß jederzeit ein kleiner ſein, ein leicht überſichtlicher. Das Maß muß jedes Stück ſich ſogleich ſelber vorſchreiben, nach dem die auffaſſende Phantaſie des Hörers ſeine Einzelheiten meſſen ſoll. Das an Handlung reichere Stück wird ein größeres Maß, größere Verkürzung verlangen, wird einen gedrängteren Auszug des Lebens vorſtellen, als ein ärmeres. Man wird die Handlung äußerſt ſimplifizieren müſſen, um Platz für das Detail des Dialoges zu erhalten. Im Lear iſt deshalb die eigentliche Handlung auf ihre Hauptzüge reduziert, dadurch iſt Raum gewonnen worden für ganze Szenen, die faſt nur Detail ſind, und in dieſen iſt der Gehalt. Im Detail leben ſich die Charaktere aus und die Situation. Die eigentlichen Handlungsſchritte ſind die Rucke, durch die der Guckkaſtenmann Poet ein Bild verſchwinden und ein andres erſcheinen läßt. Das Detail iſt dann die Betrachtung des neuen Bildes. Ohne ſolches Detail würde ein Stück einem Guckkaſten gleichen, deſſen Bilder ſich unaufhörlich bewegend ablöſten, der Zuſchauer würde keines ordentlich beſchauen können und zuletzt nicht wiſſen, was er geſehen und gehört. Eindrücke und kein Eindruck. —

Ökonomie des Dramatikers

In allen Shakeſpeariſchen Stücken iſt die Handlung, die eigentliche, das Handeln möglichſt einfach, es wird aber derſelben durch Kunſt der Schein einer reichen Handlung gegeben. Eine große Situation, aber dieſe vollſtändig ausgebeutet. Im Hamlet iſt die Situation, die tragiſche, durch das ganze Stück: Hamlet ſoll ſeinen Vater rächen und kann die Entſchloſſenheit dazu nicht gewinnen. Im Lear das Leiden des Vaters durch die undankbaren Töchter. Im Romeo der Kampf

der Liebe zweier Menschen gegen den Haß ihrer Familien. *Doch kommt hier gegen Shakespeares sonstige Weise noch ein äußerliches Motiv, die Vatergewalt, hinzu.* —

Das Bemühen, das Entstehen eines Charakters durch eine große Anzahl von Umwandlungen zu führen, muß ich aufgeben vollends zweier oder noch mehrerer. Es finden sich auch im Anfange einer engen Handlung genug dramatische Momente, aber in kleinen Schritten. Jene Aufgabe kann nur die epische Poesie lösen, die nicht eine Anzahl von Personen zugleich in stetiger Folge vorschreitend darzustellen gezwungen, sich Sprünge erlauben darf, die bloße Resultate geben darf, wo ihr der Raum fehlt, oder wo die stetige Entwicklung nicht Gehalt genug fände. —

Zu aller Illusion gehört eine gewisse Breite; erst wenn man sich in eine Situation hineingelebt, begreift man, wozu sie führen kann. Alles, was etwas jäh erscheint und aus der Illusion reißen könnte, alles, was etwas gewagt und fremd, wenn auch nicht unwahrscheinlich ist, verlangt Vorbereitung. Wie bereitet Shakespeare seine Geistererscheinung im Hamlet vor! Womöglich müssen alle Kräfte des Zuschauers auf dergleichen vorbereitet sein. Der Verstand durch den Kausalnexus, die Phantasie durch die Stimmung. *Nicht genug, daß man sich selbst in die Situation vertieft, man muß es dem Zuschauer auch möglich machen, dem Dichter in die Tiefe zu folgen und da erst heimisch zu werden, ehe wir ihm zumuten, uns das Thun, das wir aus der Situation folgern, zu glauben. — — Die Motive groß und gemeinverständlich, einfach und zureichend. Nichts Gewaltsames auf der Szene als etwa dem Ende nah. — Also* eine in einfachster Erzählung ergreifende, einfache Fabel mit großen, einfachen Motiven, die keine zusammengesetzten Gerüste bedürfen und ebenfalls in einfachster Erzäh-

lung hinreichend und klar erscheinen. Der Gang gleichmäßig, nur nach dem Ende zu beschleunigt, immer aber noch einen Grad von plastischer Ruhe festhaltend. Die Übergänge nicht zu jäh. — Je gewaltsamer die Handlung, desto idealer die Sprache, desto ruhiger der Gang. —

Entwicklung, Stil und Tempo des Trauerspiels

In der Tragödie muß man auf das verzichten, was man rasches Zusammenspiel nennt. Das gehört ins Lustspiel. — Je lebendiger das Szenarium, desto nötiger ist Haltung in der Ausführung, im Dialoge. Shakespeares Szenarien sind alle höchst gedrängt von Handlung und Gemütsaufregungen; in gleicher Ausführung würden seine Stücke voll Unruhe sein. Aber er retardiert schon durch das Einführen von Personen, die eigentlich nichts zu thun haben, als eben nur das Gleichgewicht der Stimmung zu erhalten. — Bei ihm findet man Mischung von höchster Leidenschaftlichkeit des Dargestellten und höchster Ruhe der Darstellung selbst. Darin ist er wie die Alten. Er stellt die Heftigkeit dar, aber nicht heftig, die Verworrenheit, aber klar. Nur Eine große Krankheitsgeschichte zeigt er uns in Einem Stücke, diese aber auch desto vollständiger und überzeugender. Die zwei ersten Akte des Othello enthalten die Bedingungen, unter denen solche Eifersucht möglich und wahrscheinlich, die andern drei Akte enthalten nur die Darstellung dieser Eifersucht. Ebenso im Romeo. Daher die große Geschlossenheit dieser Stücke, daß nun alles, Handlung und Gehalt der Reden aus der betreffenden Leidenschaft genommen ist. Und darum hat er eigentlich die Leidenschaftentragödie erschöpft. Er hat die Tragödie der Liebe, der Eifersucht, der Freiheitssucht, Ehrsucht, Herrschsucht, des Jähzornes, der Thatenscheu — er hat die

Gattungen erschöpft, es sind nur noch Individuen denkbar, die nun immer wie unvollständige und ungenügende Kopien jener erscheinen, oder Mischungen, die wie Centos aus jenen erscheinen müssen. Jedes Stück hat seinen eignen Maßstab, seine eigne Natur, seinen eignen Stil. In dem einen sind die Züge seiner, in dem andern derber; in einem herrscht die psychologische Entwicklung, in dem andern die Thathandlung vor. Vier Hauptcharaktere gehen durch, die konsequent geschlossen erscheinen: der historische, die Novelle, der Mythus, das Märchen. Ferner noch drei: Tragödie, Schauspiel, Komödie. Dem historischen Drama mischt er keinen novellistischen Zug bei, und umgekehrt; er giebt ihm nie den poetischen Schwung des Mythus. Den Mythus hält er rein von den feinen psychologischen Zügen der Novelle; das Wunderbare des Märchens erhält nie den schweren, ahnungsvollen, ernsten Ton des Mythus; das Wunderbare des Mythus nie den gaukelnden, heiteren des Märchens. In den Mythus ragt das Wunderbare unheimlich, geheimnisvoll und furchtbar in die Wirklichkeit herein als Symbol der Nachtseite des menschlichen Gemütes. Im Märchen ist das Wunderbare das Gewöhnliche, das Sichselbstverstehende, das Wunder ist der Alltag der geschilderten Welt des Märchens. —

Dramatische und lyrische Steigerung

Man muß vermeiden, daß die dramatische Steigerung zur lyrischen wird, in der das Gefühl so vorherrscht, daß Charakteristisches, Exponierendes, Motivierendes geradezu störend wird. Man sehe bei Shakespeare z. B. in der Gerichtsszene im Kaufmann, wo die Spannung am höchsten, wie da noch ausgesponnene Scherze stattfinden. Das ist nun die Probe des Echttragischen; an jeder Stelle könnte, auch in den pathetischten Szenen, der Narr parodierend hineinreden,

ohne daß das Pathos lächerlich würde. Das macht Shakespeares Poesie so notwendig, so heiter, selbst im schrecklichsten Vorgange alles Peinliche entfernend, das macht es ihr möglich, so gehaltvoll zu sein, so reich an Gedanken. Bei der lyrischen Behandlung ist ein stetes gewaltsames Anspannen und Zurücksinken des Affektes des Zuschauers; gegen das Ende des Aktes wird er immer stärker gepackt, am Ende ist er am aufgeregtesten. Nun beginnt der nächste Akt wieder in einer gewissen Nüchternheit, bis das Kunststück wieder beginnt. Die lyrische Weise hebt Stetigkeit und Ganzheit des Interesses auf; auf welche beiden dagegen die dramatische Weise als auf ihre Hauptbedingungen hinarbeitet. — Welche sinnliche Frische gewinnen Shakespeares Stücke dadurch, daß keine lyrische Steigerung der einzelnen Szenen dem Humor, und zwar dem heiteren, den Zutritt verwehrt. Die tragische Heiterkeit, ein Hauptpunkt, bei Shakespeare zu lernen! —

Das Bewunderungswürdigste bei Shakespeare, wie er zu konzentrieren weiß, wie er eine gewisse Anzahl Personen, die eigentlich das Stück spielen, sich so nahe zu rücken weiß, und wie schnell und ohne große Maschinerie die gewaltigsten und ergreifendsten Szenen sich folgen. Eine Hauptsache dabei ist, daß er nicht mehrere Charakterentwicklungen nebeneinander hergehen läßt, ja eigentlich nur zeigt, was mit einem Hauptcharakter die Leidenschaft beginnt, wozu sie ihn bringt, und gewöhnlich ohne Umkehr. Othello bleibt derselbe einfältigredliche, ehrgefühlige Mann der That; die Leidenschaft macht nichts andres aus ihm, er wird ein Mörder, ohne aufzuhören, Othello zu sein.

Ebenmaß von Schuld und Strafe

Schuld und Strafe proportioniert Shakespeare in jeder Person jeden Stückes. Wie gelind ist die

Strafe der Desdemona, der Cordelia für geringe Schuld; wie furchtbar die Macbeths, in deſſen Leben ſeit, ja ſchon kurz vor ſeiner That bis zu ſeinem Tode jeder Augenblick mehr Qual in ſich hat, als das ganze Leiden dieſer beiden Frauen. Das vorbedachte Verbrechen gehört den kalten Leidenſchaften an, den beſonnen ſchleichenden, heuchelnden; wie die That in voller Zurechnungsfähigkeit gethan und mit Beſonnenheit iſt, ſo rächt ſie ſich ſchleichend in langausgeſparter Qual des Gewiſſens. Dagegen die heiße Leidenſchaft, wie ſie den weniger Zurechnungsfähigen fortreißt, in der umnebelten Beſinnung eine Milderung der Strafe findet, wie ihrer That Sünde dadurch geringer erſcheint. Die wahnſinnige Schuld ſtraft ſich mit Wahnſinn. Jähe Schuld findet jähe Strafe (Cornwallis). Die Unentſchloſſenheit zögert der Strafe entgegen, die ebenſo zögernd kommt und dem Schuldigen Zeit läßt für eine Ewigkeit von Selbſtvorwürfen. Die Schuld der Naiven kommt kaum zu ihrem Bewußtſein; der Zuſchauer muß das Gewiſſen für ſie haben, ſo für Lear, Romeo und Julia, Othello, Desdemona, Cordelia, Ophelia. Je bewußter die Schuld, deſto bewußter die Geſtraftheit. Macbeth, Hamlet, Heinrich IV., Richard III. — Die großen Erfolge unſrer Charakterſpieler in jetziger Zeit garantieren, daß auch die entſprechende dramatiſche Poeſie reüſſieren muß. Es gälte alſo intereſſante Geſtalten ſich ausleben zu laſſen. Dazu gehört nun freilich eine weniger ſtraffe Form und große Verhältniſſe, in denen ſich ſolche Figuren bewegen müßten. Der Judah war ein Anlauf dazu. —

Verſchuldung und Kataſtrophe

Man unterſcheide den Kauſalnexus zwiſchen Verſchuldung und Kataſtrophe, das ethiſche Problem, das Schickſal, von der Fabel oder dem äußeren Geſchichts-

umriß; von beiden wieder das Szenenſchema mit ſeinem Detail. Der erſte iſt die Seele, das zweite der Leib, und das dritte die Darſtellung, die Haut. — Bei Shakeſpeare iſt der Zuſammenhang von Schuld und Strafe immer ein idealer, es folgt nicht ängſtlich jede nächſte Szene aus der vorigen, der Zuſammenhang der Geſchichte, d. i. der Anekdote, iſt nicht ängſtlich pragmatiſch motiviert. — Der ideale Zuſammenhang und die pragmatiſche Motivierung ſind zwei verſchiedene Dinge.

Die innere Kritik in Shakeſpeares Dramen

Sehr zu bewundern iſt, wie Shakeſpeare die Kritik, d. h. das Urteil des einen über den andern oder über ihn ſelbſt ſo unendlich zu variieren weiß, wie er es nicht allein in beſchriebenes Handeln, Agieren, ſondern in dargeſtelltes Handeln zu verwandeln weiß. So iſt z. B. die berühmte Zwiſt- und Verſöhnungsſzene zwiſchen Brutus und Caſſius nichts als dargeſtellte Kritik des andern und ſeiner ſelbſt in dem Munde der beiden Männer. Ebenſo in der Hetzrede des Antonius nichts als Kritik Cäſars und ſeiner ſelbſt, direkte und indirekte. Wirklich iſt ſolche Kritik des einen über den andern die ſinnlichſte und lebendigſte Darſtellung zugleich der Situation, des Verhältniſſes jenes einen zu jenem andern, und zugleich Charakteriſtik beider. So wäre die Shakeſpeariſche Tragödie weſentlich unmittelbar und durch Ausſprechen dargeſtellte Kritik eines anthropologiſch-pragmatiſchen Typus, das Gute und Schöne, die Kraft ꝛc. an demſelben anerkennend, das Gefährliche daran — die tragiſche Anlage des betreffenden Charakters — aufweiſend, mit Tadel und Warnung. Die Leidenſchaft und die Situation ſind es, durch welche und an welchen dieſe tragiſche Anlage als Verderberin ihres Beſitzers erſcheint. Kein Held Shakeſpeares geht durch eine Situation oder eine

Leidenſchaft allein unter ohne dieſe tragiſche Anlage, welche eben die Unangemeſſenheit der Natur des Helden iſt zu der Aufgabe, welche Situation und Leidenſchaft ihm ſtellen, und aus welcher das Leiden hervorgeht und die Schuld, und ſchließlich der Untergang. —

Shakeſpeare und die Alten

— Wenn man die Stoffe der Alten mit denen Shakeſpeares vergleicht, fällt einem die Milde Shakeſpeares auf. So furchtbare Verbrechen, wie die Alten faſt immer, hat er ſelten ſich zum Vorwurfe gewählt. Bei der größeren Wirklichkeit ſeiner Ausführung eine ſehr weiſe Mäßigung. Denn je furchtbarer der Stoff an ſich, deſto idealer muß die Ausführung ſein, um die Wirkung jenes zu mildern. Die äußerſte Naturwahrheit der Ausführung dagegen kann einem zu milden Stoffe nachhelfen. —

Idealität, Stil

Die Doppelfabeln bei Shakeſpeare wie die Doppelorgane am menſchlichen Körper; die Learfabel und die Gloſterfabel ſind gleichſam die zwei Augen, durch welche die Eine Seele der tragiſchen Idee uns ſchmerzbezaubernd, mitleidberauſchend und doch zugleich mit ſtrenger Hoheit anſieht. Wer den menſchlichen Bau beſchaut, dem wird es klar, daß die Zweiheit der entſprechenden Organe erſt recht die Einheit der ihn belebenden Seele ins Licht ſetzt. Jene beiden Halbfabeln arbeiten einander in die Hände, wie es zwei arbeitend bewegte Hände thun. Da iſt kein Griff, den die eine machte ohne den entſprechenden der andern, keine bewegt ſich bloß mechaniſch, einem lokalen Reize nachgebend. Was beide bewegt, bewegt ſie jederzeit als ein nur Eines, Ein Zweck, die Seele derſelben tragi-

ſchen Idee. — Schillers Charaktere ſind ſelten ideal, d. h. künſtleriſch ideal; ſie ſollen Ideale vorſtellen, d. h. ideale Menſchen, Menſchen von hoher Vollkommenheit, womöglich Muſter nach allen Seiten hin. — Ein dramatiſcher Charakter muß einen Kern haben, etwas, was ihn in den verſchiedenſten Situationen immer als denſelben erſcheinen läßt; dieſer Kern iſt die Idee des Charakters. — Bei Shakeſpeare belebt jederzeit eine Idee die ganze Handlung, eine Idee jeden Charakter; Idee und Erſcheinung decken ſich vollſtändig; bei Schiller dagegen ſind immer fremdartige Ingredienzien in die Handlung aufgenommen, ſowie in die Charaktere. — Handlung und Charaktere kann der Dichter nicht ſo brauchen, wie ſie in der Wirklichkeit erſcheinen, von der ſie nur Stücke ſind, er muß ihnen Totalität geben. Das haben Shakeſpeare und Goethe gethan. Beide haben Handlung und Charaktere losgelöſt aus dem ganzen Weltzuſammenhange und wiederum ein Ganzes aus ihnen gemacht. Beide ſind ideal. Ihre Handlung, ihre Perſonen haben Einheit und Ganzheit. Schillers nicht. — Merkwürdig, wie wenig eigentliche Handlung z. B. im Egmont iſt, d. h. wie wenig darin geſchieht. Alles iſt Expoſition der Situation und der Charaktere. — Die Expoſition machen bei Shakeſpeare ſtets untergeordnete Figuren, wenigſtens nie die Hauptfigur, um das Pathos des Charakters nicht zu ſtören. So der Stand des Krieges, ſein Beginn im Lear. Lear kümmert ſich bloß um ſein Pathos. Im Macbeth Roſſe, der alte Mann. Und hat eine Hauptfigur dergleichen, ſo iſt es gewiß im Zuſammenhange ſchon bis zum Abſtrakten deutlich von ſolchen Exponenten dem Zuſchauer bekannt gemacht, und die Hauptperſon kann ganz nach Bedürfnis ihres Charakters und ihrer Leidenſchaft damit hantieren. Die Alten reinigen ihre Stücke von dergleichen Beſtandteilen, wenn nicht ſchon der von

andern Dichtern ihnen vorbereitete Stoff ihnen diese Arbeit erſparte. Shakeſpeare, der bei ſeinen reichen bewegten Handlungen und hiſtoriſchen Hintergründen ihrer nicht entbehren kann, ſcheidet ſie doch auch aus dem pathetiſchen Hauptvorgange und ſchaltet ſie, wo nötig, in ausdrücklichen Expoſitionsſzenen zwiſchen Nebenperſonen ein, und zwar miſcht er ihnen wenig oder gar kein Pathos bei, damit die Klarheit des Verſtändniſſes nicht darunter leide. —

Idealität von Zeit und Ort

Weil Shakeſpeare die Zeit nicht individualiſiert, ſo tritt ſie als bloße Stetigkeit auf. Wir ſehen abſtrakt bloß eine Folge von Vorgängen. Wie viel Zeit dazwiſchen, wie viel Zeit ſie ſelbſt zu ihrem Werden brauchen, iſt uns ganz gleichgiltig, weil er keinen Wert darauf legt, weil nichts für die Geſchichte ſelbſt, die er darſtellt, darauf ankommt. Und wo etwas darauf ankommt, da ſpricht er es zwar aus, aber ganz beiläufig. Dem Gemüte und der Phantaſie iſt die Handlung eine ununterbrochene. — Ähnlich iſt es mit dem Orte. Es iſt auf individuelle Zeit und individuellen Ort nichts in der Hauptkompoſition gebaut. Romeo, wenn die Capulets ihn im Garten unter Juliens Fenſtern fänden! Dann am Morgen nach der Brautnacht, wo ihm das Bleiben bis zum Tage Gefahr bringen kann, ja muß; wie wenig iſt darauf Wert gelegt. Im Rhythmus der Reden keine Spur von ängſtlicher Haſt. Ja, wie er fort iſt, ſpricht Julia nicht einmal ihre Angſt aus, er könne geſehen und gefangen werden. Wie ſehr läßt er überhaupt Nebendinge fallen, wie weiß er das Einzelne zurückzuhalten, daß es das Ganze nicht überſchreit! — Wie leicht er es mit der Zeit nimmt, ſieht man auch daraus, daß er zuweilen während einer Szene viel mehr geſchehen läßt, als möglich iſt. So

im Cäsar, wo Brutus, den man eben noch reden hörte, vor dem von Antonius aufgewiegelten Volke geflohen sein soll, wo Antonius eben erst die Aufwiegelung vor unsern Augen zustande gebracht hat. — Seine Behandlung der Zeit ist eine ganz ideale. Er sorgt für stete Folge, ohne zu hasten und ohne zu sehr zu retardieren. Bei ihm ist das Zünglein an der Wage, mit der er Situation, Charakter und Motive wägt, die Poesie. Er geht deshalb aller materiellen Spannung, die an Äußerlichkeiten, an individuelle Zeit und Ort sich knüpft, grundsatzweise aus dem Wege. — Seine Tragödie besteht eigentlich nur aus Schuld und Buße oder aus That und Leiden, während die äußerliche, die französisch-klassische, ihre Tragödie eigentlich dazwischen liegen hat, wenn sie ja eine Schuld annimmt.

Die Call-boys bei Shakespeare

— Zum typischen Zubehör gehören bei Shakespeare auch die Call-boys, wo die Handlung, das Faktische, die Resümees und Vorbereitungen (erregte Erwartungen) oft trocken herausstehen — sie sind gewissermaßen die Wegweiser durch das üppige Grün der Szenen, die als Spielszenen um ihrer selbst willen da zu sein scheinen, von denen in Erinnerung gebracht wird, wo in der Handlung im kausalen oder idealen Nexus man eben ist, woher man kommt, wohin man geht. Der erste Auftritt einer wichtigen Gestalt wird dadurch vorbereitet, er wird dadurch imposanter, zugleich unmittelbarer. —

Spielszenen

In jeder eigentlichen Spielszene einer Person müssen die andern mehr bloßes Akkompagnement sein, das einzige Mittel, sie wenigstens scheinbar selbständig zu erhalten, ist die charakteristische Ausdrucksweise.

Was sie sagen, ist dann nicht die Hauptsache, sondern wie sies sagen, da sie ja eigentlich nur Figuranten sind. Shakespeare hat gewöhnlich solche Szenen, wo eine Rolle konzertiert und die andern begleiten. — Nichts vermeidet er so angelegentlich als Verwirrung. Hat er einmal eine eigentlich symphonistische Szene — gewöhnlich hat er konzertierende —, so ist sie keine eigentliche Handlungsszene, die nichts will, als den bereits gemachten Eindruck vertiefen, so die Szenen im Sturm — im Lear — die Klage- und Fluchszenen der Frauen im Richard. — Immer beachtet er dabei die Regeln der malerischen Komposition: die Figuren müssen alle möglichst frei stehen, nicht eine die andre verdecken, dabei doch die Perspektive gehörig berücksichtigt, daß das weniger Wichtige sich nicht vordränge, und die Beleuchtung voll auf der Hauptfigur, die die Spitze der Pyramide ist. — Alle Arten von Spannung, die sich an eine Zeitbestimmung knüpft, vermeidet er, erstlich weil die Handlung einen Beischmack von Äußerlichkeit und Zufälligkeit erhält, zweitens weil sie prosaische Erwähnungen veranlassen, einen Teil der Handlung herausschneiden und den Rhythmus des Ganzen krankhaft und auf Kosten des künstlerischen Eindrucks verhastigen. Der Fall wird zu individuell durch seine Bindung an gewisse Stunden. Wo ihn sein Stoff dazu zwang, in Romeo und Julia, hat er ganz ruhig vorgetragen, wie lange der Schlaftrunk ungefähr wirkt, aber sonst sich gar keine Mühe gegeben, ja es vermieden, den Gedanken im Zuschauer anzuregen: Nun muß sie noch fünf Minuten tot scheinen, wenn Romeo nur nicht vor Ablauf derselben erscheint! wenn sie doch erwachte ꝛc.! Das wäre eine Verlockung für unsre Fabrikarbeiter gewesen. Sie hätten erst die Zeit auf die Minute hinaus bestimmt, wenn Julia erwachen wird; hätten sie schon sagen lassen: Wenn ich nur erwache, wenn er kommt! Dann hätte man bei Paris

Auftreten eine Uhr ſchlagen hören und Paris ſagen laſſen: So und ſo viel Uhr! Und dergleichen mehr. Hätte Shakeſpeare ſo etwas thun mögen — wenn er ſolche außerpoeſieliche Wirkung nicht überall verſchmähte —, ſo wäre zugleich das Zufällige unerträglich hervorgetreten, der Eindruck wäre peinlich geweſen, und die Sache ſelbſt albern erſchienen. Alle materielle Spannungserregung iſt ihm fremd. —

Geſprächsmimen

Was ich Geſprächsmimen nenne, ſind Szenen, wo Charakterzüge allgemeine Naturzüge darſtellen, die jeder Figur ohne Unterſchied zugeteilt werden könnten, weil ſie eigentlich nur überhaupt aus gedachten poetiſchen Figuren Menſchen zu machen ſcheinen. Mimen des geſellſchaftlichen Lebens, Mimen einzelner Zweige dieſes Lebens — wie z. B. der Erbförſter mehrere dergleichen Jägermimen hat, d. h. Züge, die jedem Jäger beigelegt werden können, ſein eigentlicher dramatiſcher und menſchlicher Charakter ſei, welcher er wolle. Solche Mimen im engern Sinne charakteriſieren Geſchlecht, Alter, Stand, Nationalität. Gleichviel, ob ſie allgemeiner Natur ſind, helfen ſie doch einen Charakter individualiſieren. Und zuletzt geht doch über alle Charakteriſtik im beſondern diejenige allgemeine, die uns von der Wirklichkeit der Perſonen überzeugt, durch welche ſie erſt ein objektives Leben erhalten. Welche Wirkung thun die allgemeinſten dieſer Art, wie das vorgebliche Beſinnen auf etwas, das unmerkliche Hinleiten eines Geſpräches auf einen beſtimmten Gegenſtand. Zu bemerken, wie dieſer Beſinnmimus auch als beſondrer, charakteriſtiſcher erſcheinen kann; bei Hamlet z. B. als Zeichen der Vertiefung, als Zubehör des Grüblers, bei Heißſporn als Zeichen des feurigen, ungeduldigen Naturells. Es bedarf nur einer leiſen

Färbung durch den Dichter, solche allgemeine Mimen in Charakterzüge zu verbesondern; und wo der Dichter nichts dazu thut, kann es der Schauspieler, dessen Produktivität ja zum Teil darin besteht, daß er solche Naturzüge, in die Farbe des darzustellenden Charakters getaucht, der poetischen Zeichnung hinzubringt; wie z. B. von der geringsten Art, das fast über seine eignen Füße fallende Gehen eines Einfaltspinsels, wo der Sinn der Handlung Eile vorschreibt. —

Verbindung des Komischen und Tragischen

Wenn man wissen will, wie es kommt, daß die Einmischung des Komischen ins Tragische bei Shakespeare dem letzteren keinen Eintrag thut, so muß man den Plan seiner betreffenden Tragödien analysieren, dann wird man schon sehen, daß das Komische durchaus nicht in die Situationen, sondern nur in einzelne Charaktere gelegt ist. Und zwar sind mit Ausnahme der Amme und Peters in Romeo diese Charaktere nicht eigentlich komische; nicht ihr Anteil an der Handlung ist ein komischer. Der Narr im Lear wirft komische Streiflichter auf die Situation, aber er und seine Empfindungen sind so ernster und schmerzlicher Natur als die irgend einer der andern Personen in dem Stücke. Es ist Tragik in komischer Ausdrucksweise. Ihm ists mit seinen Späßen nicht ernst. Teils will er den alten Herrn aufheitern, wozu er ja angestellt ist, teils kommt ihm sein Handwerk mechanisch an. Es sind durchaus nicht komische Szenen, in denen er auftritt. So ists mit Hamlet, wenn er spaßt, und überall, wo Shakespeares tragische Helden komische Stellen haben. Der Witz der Verzweiflung, der Ermüdung, des Ärgers, des Wahnsinns, der Witz, der andern den Schmerz verstecken soll, der Humor, in dem man sich selbst objektiviert und mit wehmütig-mitleidigem Lächeln sich

zum besten hat; der Witz des Selbstthohnes, womit eine Leidenschaft die andre gegen den Verstand zu Hilfe ruft, mit dem sich der Mensch aufstacheln will zu etwas, wovon Temperament oder Überlegung ihn abhält. Das alles ist eigentlich nicht komisch. — Möller, Frei und Weiler sind solche Figuren. —

Das Theatralisch-Dramatisch-Tragische

Es wird mir immer klarer, daß bei Shakespeare Charakteristik, Malerei der Leidenschaften, Intimität und Expansion der Gefühle aus dem Bedürfnisse des Theaterspiels hervorgingen. Selbst die Stimmungen sind nichts andres als Vorbereitungen, Grundierungen für die Farben des Theaterspiels. Daher rührt auch die Individualität der Gespräche. Wo das Tragisch-Poetische und das Schauspielerische sich durchdringt, daß eins im andern aufzugehen scheint, da ist das wahre Theatralisch-Dramatisch-Tragische. Überall ist ihm darum zu thun, daß die Personen uns nicht bloß den Vorfall trocken erzählen; er verfällt lieber auf die seltsamsten Wendungen, als daß er uns den bloßen Inhalt gäbe, z. B. in dem Gespräche, in dem der kranke Gloster Richard II. als den eigentlichen Kranken darzustellen sucht. Und doch ist er zuweilen bis zur Trockenheit bei der Sache, besonders in Expositionsszenen und wo sonst noch es ihm um Klarheit vor allem zu thun ist. Was die Leute vorhaben, was zum Verständnis des Ganzen, zur Wirkung nötig, was zum Kausalnexus gehört, das ist bei ihm überdeutlich, und er schärft es wohl noch vielfach wiederholend ein. In den Spielszenen ist es anders. — Überall individualisiert er den Vortrag des Gegenstandes einer Situation; er detailliert das Ganze der Empfindung, sodaß jedes Moment des Details Gebärde wird in Gedanken, Stimmung, Sprache, Stellung und Ton u. s. w. Eine Situation

zerlegt er in Gedanken-, Sprach-, Stellungs- und Tongebärden. Ja der Gedanke selbst macht Gebärden; die Sprache bewegt sich sozusagen sichtbar, der Ton spielt Komödie. Man betrachte die Monologe Hamlets und sage, ob nicht selbst die Gedanken hier leidenschaftlich gestikulieren. Er giebt die Gedanken so, daß sie zugleich Gefühle sind, und die Gefühle werden zu Gedanken. Die Gedanken ächzen und ringen die Hände, winden sich und wallen sichtbar, um erlöst zu werden, wie gequälte Geister. Alles will sichtbar, hörbar, fühlbar werden, der Gedanke Empfindung, die Empfindung Wort, das Wort Gestalt, die Gestalt Bewegung. Alles ist Leben, das unser ganzes ungeteiltes Leben mit sich reißt, ungeteilt wie jenes selber ist. — Alle seine Stücke sind Konzerte, eine Prinzipalstimme für einen Virtuosen, die übrigen Begleitungsstimmen, die nur in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen der einzelnen Konzertpartien eine Art von Selbständigkeit haben, und sogleich wieder zur Begleitung sich unterordnen, sowie die Konzertstimme wiederum beginnt. Wenn Lear abtritt, bringt Gloster dessen Thema transponiert und verkürzt und pausiert sogleich und wird zur bloßen Begleitung, sowie Lear das Thema mit voller Kraft aufnehmend wieder beginnt. Diese Hauptperson ist wie Schauspiel im Schauspiele; die Nebenpersonen verhalten sich meist zu ihm, wie der Zuschauer zu ihnen. Er wird den Zuschauern gleichsam zweimal, erst selbst und dann in den Urteilen und Bemerkungen der andern Figuren gezeigt. Diese Hauptpersonen stehen im hellsten Lichte, bis zur völligen Durchsichtigkeit erhellt.

Das Unterhaltende

Ich glaube, Shakespeares ganze Theorie und Methode aus der Aufgabe, möglichst gut zu unterhalten, herleiten zu können. Möglichst gut und möglichst lange.

Schlechte Unterhaltung wird man bald ſatt, um etwas zu beſchaffen, das möglichſt lange unterhält; indem alſo das Unterhaltende eine Menge Modewechſel überdauert, muß dies Unterhaltende auf das rein Menſchliche, auf das bleibende in Welt und Menſchen als Stoff beſchränkt werden. Ferner ſo angeordnet, daß der Verſtand bei öfterem Genuſſe der Unterhaltung immer noch neue Momente und Beziehungen finden kann, die das alte Intereſſe immer wieder erneuern können. Und ſo iſt am Ende die Kunſt nichts als die beſte Unterhaltung, und das Kriterium eines Kunſtwerks, daß es unterhalte, gleichviel ob es alt oder neu iſt, daß es morgen unterhalte wie heute, daß das Intereſſe desſelben nicht abnehme durch öftere Wiederholung, im Gegenteil mit jeder Wiederholung gewinne. Das Schauſpiel ſteht jedem offen, es muß daher auf alle denken, nicht bloß einen Menſchen, eine einzige Bildungs-, Alters- oder Geſchlechtsſtufe vor Augen haben. Greis, Mann, Weib, Jüngling, Jungfrau, Knabe, Kind ſoll das Schauſpiel gleicherweiſe unterhalten, d. h. alle Kräfte des Gemüts zugleich, denn jene Altersſtufen unterſcheiden ſich hauptſächlich durch das einſeitige Vorwiegen einer derſelben. Im ganzen ſind alle Figuren Shakeſpeares, mit und ohne Abſicht, gute Geſellſchafter, ſelbſt Hamlet ein ausgezeichneter. Vorzüglich ſeine Humoriſten. Es iſt allen ſeinen Figuren nicht bloß darum zu thun, wie es jetzt im Drama gebräuchlich iſt, dem Zuſchauer das nackt und bloß zu geben, was er von der Geſchichte wiſſen muß; wenn ſie dem Dichter dieſen Dienſt leiſten, ſo fügen ſie noch den hinzu, den Zuſchauer durch die Art und Weiſe, wie ſie dies thun, zu unterhalten. Darum iſt bei Shakeſpeare nicht bloß das Ganze durch Spannung intereſſant, ſondern er weiß jeder Rede, jedem vorübergehenden Momente noch durch das Unterhaltende des Vortrages, durch Lebendigkeit und Charakteriſtik ein

Interesse zu geben. Man denke an Szenen, die eigentlich ihrem Inhalte nach außer dem Stücke liegen, z. B. den Empfang der Schauspieler im Hamlet, dann, wie er sie entläßt und dem Polonius anbefiehlt, sie gut zu unterhalten. Darin liegt ein Hauptgrund, warum Shakespeare so selten peinlich wird, weil er uns nicht nur mit dem Stücke, sondern auch in dem Stücke unterhält. Und wie weiß er auf diese Weise die Absicht, zu täuschen, zu rühren ꝛc., zu verstecken! Dadurch gelingt es ihm, den Aufbau seiner Effekte so erscheinen zu lassen, als wüchsen sie von selber. Er ist in seinen Effektvorbereitungen scheinbar so unbefangen, als wüßte er selbst nicht von dem, was sich da während seiner Scherze vorbereitet, er scheint mit allem andern mehr beschäftigt, als mit einem solchen Vorhaben, während andre Dichter häufig mit ihren Effektvorbereitungen selbst so beschäftigt und absorbiert sind, daß sie vergessen, den Zuschauer zu beschäftigen, daß er ihre Absicht nicht merkt. —

Das Schauspielerische in Shakespeare

Wunderbar, wie Shakespeare ein Virtuos ist im Dialoge. Jeder seiner Charaktere hat seine ganz eigne Weise im Fragen, im Erwidern; das kleinste Gespräch ist durch solche Züge belebt und vergnügt schon als Darstellung eines wirklichen Gesprächs, abgesehen ganz von dem stofflichen Inhalte, durch seinen bloßen artistischen Gehalt. — Hier hat Shakespeare seiner schauspielerischen Technik unendlich viel zu danken. — Er ging im Geiste den Schritt, den er für die Figur gewählt, er fühlte die ganze Schauspielermaske im Gesichte und Leibe, die Haltung der Gesichtszüge, der Gestalt, wie eine von allen Seiten auf sein Selbst modifizierend eindrängende Form, wie ein Schauspieler, der gewohnt ist, ganze Abende hindurch genau in der-

ſelben Form zu ſtecken, ein und dasſelbe Charaktergeſicht, dieſelbe Art zu gehen, ſich zu wenden bis in die kleinſten Züge hinein ſtreng feſtzuhalten.

In dieſer Fertigkeit iſt neben ſeinem übrigen Genie ſeine Größe als Dramatiker vollſtändig begründet. — Dieſer Schein der Unmittelbarkeit des Geſprächs, wie beſonders im Kaufmann und beſonders zwiſchen Shylock, Baſſanio, Antonio ꝛc., kommt nun freilich in der konzentrierten dramatiſchen Form ſchlimm an, wo die Aufmerkſamkeit auf die Geſtalt der Entwicklung durch das Spannende und Drängende der Entwicklung ſelbſt faſt unmöglich gemacht wird. —

Das Schauſpieleriſche in Shakeſpeares Dramen

Shakeſpeare hat ſeine Stücke aus dem Herzen der Schauſpielkunſt herausgeſchrieben. Der Dichter gefällt darin in demſelben Grade, als er dem Schauſpieler Gelegenheit bietet, zu gefallen. Man hat viel über ſeine Charaktere geſprochen, man ſollte über ſeine Rollen ſprechen. Denn eben was ſie zu dankbaren Rollen macht, das macht ſie auch zu vortrefflichen poetiſchen, dramatiſchen Charakteren. *Die Frage wäre nun, wie ſchafft man auf ſeiner Spur dankbare Rollen? Was iſts, das wir am Schauſpieler bewundern? Was iſt überhaupt des Schauſpielers Kunſt? — Der Schauſpieler iſt Menſchendarſteller. Die „Rolle“ muß daher einen Menſchen poetiſch darſtellen, ſodaß erſtlich dieſer Menſch an ſich uns zur Teilnahme an ihm zwingt, alſo einen intereſſanten Menſchen, zweitens muß der Dichter bei dieſer Schilderung ſo verfahren, daß der Schauſpieler Gelegenheit findet, in der Reproduktion dieſes Menſchen ſeine Kunſt zu entfalten. Aus dem innern Reichtum in den Verhältniſſen der Hauptcharaktere, aus der Fruchtbarkeit der Idee, die ihre Seele, fließt der Reichtum des ganzen Stückes an Ge-

halt. Die Handlung muß also, besonders das Detail, so erfunden sein, daß es ungezwungen nur die Hauptcharaktere detailliert, die Nebenpersonen müssen auch zu weiter nichts dienen, als durch Kontrast in der Darstellung und durch Aussprechen im Dialog die Hauptperson in ihren Zuständen und ihrer Eigenheit darin zu exponieren. Wir haben also zwei Reihen auseinander zu legen: Was macht uns einen Menschen anziehend? was bewundern wir an einem Schauspieler? Der Dichter hat alsdann soviel Momente als möglich in eine Rolle zusammenzufassen, in denen sich die beiden Linien treffen. Wo das Interesse an der Gestalt des Dichters und das an der Kunst des Darstellers zusammenfallen, das sind die echt dramatisch-theatralischen Momente. — —

Um recht Gelegenheit zu geben, die Kunst des Schauspielers zu zeigen, läßt es Shakespeare nicht allein bei der einfachen Verwandlung des Schauspielers in die poetische Gestalt bewenden, er macht die poetischen Gestalten zu Schauspielern, die wiederum und eingestandenermaßen gegen das Publikum Schauspieler spielen.* — Die meisten seiner Helden spielen doppelte Rollen, sie sind andre mit ihrer Umgebung und andre mit sich allein. Macbeth, so wie er allein mit sich, in seinem Gewissenskrampfe, mit den andern ein andrer. Und wenn er den Geist Banquos erblickt, fällt der bisher so geschickte Schauspieler Macbeth aus seiner Rolle und verrät sich selbst. Die Gewalt, die er sich anthun muß, mit solchem innern Zustande solche äußere Rolle zu spielen, wird wiederum zum Triumphe des Schauspielers. Im Hamlet ist nicht allein der Held, sind auch der König, Polonius, Laertes Doppelrollen, selbst Ophelia, wiewohl diese nicht beider Rollen eingeständig. Jago im Othello eine durchgeführte Doppelrolle. Edmund desgleichen, erst gegen Vater und Bruder, dann gegen die Schwestern. — Doppelrollen

sind alle bedeutenden Gestalten Shakespeares; Charaktere, die sich entweder wirklich umwandeln oder sich nur verstellen. Dort liegt das theatralisch Interessante in den Übergängen, hier im Wechsel der verstellten mit der wirklichen Gestalt. Jene sind die naiven, diese die überlegnen Menschen, jene die Affekt-, diese die Leidenschaftsmenschen. Überall also das schauspielerische Element der Verwandlung in andre Gestalten. — Man müßte die ganze dramatische Kunst aus dem Problem, der Schauspielkunst ein Substrat zu geben, herleiten. Da würden sich fruchtbare Gesichtspunkte finden. Als zweiter Teil einer Dramaturgie. — So zwingt Jago der Desdemona eine unbewußte Doppelrolle auf, wenn sie, für Cassio bittend, das scheinen muß, für was sie Jago vor Othello erklärt. Sie wird Jagos Helferin und ihre eigne Verleumderin, ohne es zu wissen. — Ein Drama wird desto vollkommener sein, je mehr ein reicher poetischer und schauspielerischer Gehalt sich nicht ausschließen und etwa nur wechseln und nebeneinander hergehn, sondern sich in jedem Momente vollständig durchdringen. — Auch in der Emilia Galotti sind der Prinz, Marinelli durchaus und die andern vorübergehend solche Doppelrollen. Desgleichen im Don Carlos. Überhaupt in den eigentlich dramatisch-lebendigen Stücken. Eine Art solcher Doppelrollen spielt auch die sophistisierende Leidenschaft. Deshalb sind für die Darstellung Charaktere aus heterogenen Bestandteilen gemischt so frucht- und dankbar. — — Auf die steten Betrachtungen von Sein und Schein mußte Shakespeare als Schauspieler und Schauspieldichter wohl kommen. — Kontrast ist ein Hauptmittel des Schauspielerischen. Die interessantesten Charaktere, die individuellsten und doch typischten sind diejenigen, in denen die meisten Kontraste, der meiste Zunder zu inneren Kämpfen, die widersprechendsten Züge vereinigt sind. Diese sind natürlich auch die

ſchauſpieleriſchten. — Der Generalnenner alles Dramatiſch-Theatraliſchen iſt Kontraſt in der Einheit Shakeſpeares tragiſche Poeſie iſt eine Welt der ſtärkſten Kontraſte in Situationen, Charakteren, Gefühlen, Sprechtönen, aber eine abgeſchloſſene, ſtiliſierte und durch die tragiſche Idee von Verſchuldung und Leiden in eine Einheit gebrachte. — Der geſchickteſte Zuſammenhang, den ganzen Menſchen ſympathetiſch zu ergreifen, iſt der von Charakter, Schuld und Leiden; denn er macht eine Geſtalt zur Hauptperſon, wodurch der Anteil geſammelt und das Gefühl der Einheit verſtärkt wird. — Das führt uns auf ein neues Kunſtmittel, auf den Widerſpruch zwiſchen Charakter und Perſönlichkeit. Wir ſehen im gewöhnlichen Leben Unzählige, die Beweiſe von dem Vorkommen dieſes Widerſpruchs ſind, und er iſt ohne Belege begreiflich genug. In der Perſönlichkeit ſehen wir ſtets die Meinung des Menſchen von ſich ſelbſt ausgeſprochen, in ſeinen Handlungen und ſeinen Leiden dagegen bildet ſich der Menſch ſelbſt ab. Kennte nun jeder Menſch ſich ſelber, ſo müßte eigentlich ſeine Perſönlichkeit ein treues Abbild ſeiner ſelbſt ſein. Aber wie viele Menſchen kennen ſich ſelbſt ſo genau? Wer ſuchte nicht ſich ſelbſt mehr oder weniger über ſich zu täuſchen, wenn er ſich zu gut kennt, um ſich kennen zu mögen? Und wer — wenn er auch ſich ſelbſt nicht täuſchen könnte, was viel ſagen will, wer ſucht nicht wenigſtens andre über ſich zu täuſchen? Dasſelbe, was Shakeſpeare ſeinen Hamlet thun läßt, thut mehr oder weniger jeder Menſch; er verkleinert ſich ſeine Fehler und vergrößert ſich ſeine Vorzüge, lügt ſich auch welche vor, die er nicht beſitzt, ja er ſieht in unleugbare Fehler Vorzüge hinein; trotz des ſich ihm ſtets aufdrängenden Bewußtſeins ſeiner Mängel läßt er ſich nicht ganz fallen. Je mehr Hamlet ſeine Schwäche im Handeln ſich geſtehn muß, deſto ſelbſtgefälliger wird ſein Witz; muß er ſich

ſagen, er iſt kein Held, ſo thut er ſich auf ſeine Minierkunſt deſto mehr zu gut. Und wie er in dieſen Dingen nur den Geſetzen der Selbſtliebe folgt, ſo leicht wirds ihm, den Zuſchauer ebenſo zu täuſchen, oder vielmehr: ſo leicht wirds dem Zuſchauer, ſich ſo ſelber zu täuſchen, Hamlets Vorzüge vergrößernd, die fehlenden ſich einzubilden und deſſen Mängel ſich zu verkleinern, ja Tugenden darin zu ſehen. — Eine Kunſtlehre würde die dramatiſche Dichtkunſt und die Schauſpielkunſt als eine und dieſelbe behandeln müſſen, als eine gemiſchte Kunſt. — Es iſt ein großer Irrtum, daß man das „Bühnengerechte“ in Äußerlichkeiten ſucht, in den ſogenannten Einheiten und techniſchen Rückſichten auf die Bretter, daß man meint, durch ſolche Äußerlichkeiten alles gethan zu haben, was ein dialogiſiertes Gedicht zu einem dramatiſchen macht. Ein ebenſo großer Irrtum iſt es, wenn die Kritik ein Stück gewürdigt zu haben meint, wenn ſie den bloß poetiſchen, idealen Gehalt beurteilt hat. Nicht allein ein Irrtum, ſogar eine Ungerechtigkeit. Sie ſprechen von einem abſtrakten Kunſtwerke, worunter ſie eine Halbheit verſtehen. Hätten ſie einen richtigen Begriff von dem dramatiſchen Kunſtwerke, ſo würden ſie verlangen, daß die Erforderniſſe desſelben ſich organiſch durchdringen ſollen, ſie würden nicht das eine abgeriſſene als ſelbſtſtändig beurteilen und das andre entweder ignorieren oder es als ein mechaniſch Nebenherlaufendes erwähnen. —

Lyriſches und Rhetoriſches im Drama

— Zu vermeidende Klippen ſind: das abſtrakt Lyriſche und Rhetoriſche; es müßte immer charakteriſtiſch, alſo darſtellend ſein. — Eine eben ſo notwendige Kunſt iſt die, das an ſich Gleichgiltige, das, was weder Affekt noch Verſtandesbeſchäftigung erweckt, poetiſch zu beleben. Weil ich mir dieſe Kunſt nicht

zutraute, habe ich in meinen Kompoſitionen dergleichen Szenen gänzlich vermieden. Aber ſie müſſen ſein als Ausgangs-, Durchgangs- und Ruhepunkte. Ein Bild muß Mitteltinten haben, nicht bloß Lichter und Schatten; ſie ſind unumgänglich notwendig zur Haltung, zum Abheben. Sie ſind die Baſis der Effekte und der Maßſtab für dieſe. — Noch eins. Die Größe der tragiſchen Geſtalten iſt in der Ausführung nur dadurch möglich, daß ſie immer mit ihrem Pathos zu thun haben. Alle Enumerationen und Verſtandesdetail machen ſie ſinken. — Shakeſpeare hat deshalb in ſeinen Nichthiſtorien das Pathos, die eigentlich tragiſche Handlung, völlig von dem Begebenheitlichen, die Poeſie von der Proſa geſchieden. Jenes giebt die eigentlichen Spielſzenen und iſt Sache der Hauptperſonen, dies iſt in ausdrückliche Expoſitionsſzenen verwieſen, wo es mit abſtrakter Deutlichkeit eingeſchärft wird. So leidet weder die Klarheit über den Zuſammenhang des Begebniſſes, noch die Einheit der Leidenſchaft und der Stimmung darunter. Eine ſolche Spielſzene beginnt, ſpinnt ſich fort und hallt aus, ohne von proſaiſchen Momenten gekreuzt zu werden. — Notwendigſt: die Auseinanderhaltung des hiſtoriſchen, Novellen- und Sagendramas. —

— Shakeſpeare motiviert die Möglichkeit der Schuld, die eine That iſt durch den Charakter, aber nicht durch eine individuelle Beſonderheit desſelben, ſondern durch eine Leidenſchaft, die jeder kennt, und deren Gewalt er mehr oder weniger fühlt; er läßt ſich von der Phantaſie des Zuſchauers einige Points vorgeben. Eher läßt er die Helden durch andre Perſonen und eignes Gewiſſen von der That abzulaſſen mahnen, als daß er ſie durch Nebenumſtände zu derſelben drängen laſſen ſollte. Seine Helden ſind immer zurechnungsfähig im Begehen der erregenden Schuld, dadurch erſcheint Schuld und Strafe in vernünftigem, gerechtem Zuſammenhange.

— Ohne seine Form ist Shakespeare nicht mehr Shakespeare. Die große Anzahl von Szenen macht es ihm möglich, eine Situation länger zu fixieren, die Personen uns dadurch immer vertranter zu machen. — Die Ausmalung des Seelenzustandes mit großer Wahrheit und Belebung durch Aktion ist seine Hauptabsicht, also wirklich Menschendarstellung; die äußere Handlung wird kürzer, abstrakter, energisch abgemacht. Die Handlung sind Knochen und Gelenke, das Leiden, der Seelenzustand, das Fleisch. Sein Zweck ist, eine reiche Folge von ergreifenden Zuständen, Gefühlsausbrüchen, von Zügen einer gewissen Charakterart, kurz einen ganzen, interessanten Menschen sich vor uns ausleben und uns ihn mit durchleben zu lassen, eine ganze Existenz darzustellen. Die Fabel ist ihm bloß ein Mittel dazu, und so behandelt er sie auch. Ein Beweis für diese Äußerung, daß es uns nicht einfällt, über die Anekdote mit ihm zu rechten, daß wir selbst also durch seine Behandlungsart gezwungen sind, nicht mehr Gewicht auf seine Geschichten an sich zu legen, als er selbst darauf legt. Er will uns ein ganzes Leben, aber ein erhöhtes, ein potenziertes durchleben lassen in Einem Abende. — Er zeigt in jeder Tragödie, wie sich ein Mensch ein Leiden zuzieht, das er vermeiden konnte, und mit diesem Leiden nun kämpft bis zu seinem Untergange. —

Zur Behandlung des Dialogs

Die analytische Methode des Dialogs ist auch in den Domestikenszenen bei Shakespeare. Was sie eigentlich wollen, kommt nicht sogleich zum Vorscheine; ihre Ungeschicklichkeit im Ausdrucke, oder ihre Schelmerei, oder beides zusammen, etwa ein absichtliches Necken der Geduld des Hörers, oder die Absicht, das endliche Ergebnis zu verstärken, macht aus dem Gegenstande

eine Zeit lang eine Art Rätsel — entweder für den Zuschauer oder für eine mitspielende Person. So der Bericht Holzapfels ꝛc. an den Gouverneur über das entdeckte Bubenstück; oder wie Lanzelot Gobbo seinen Alten im Ungewissen hält, erst über das Leben seines Sohnes, dann darüber, daß er es selbst ist ꝛc. Es liegt darin noch einer von den Reizen der commedia dell' arte. Ähnlich, wenn einer gehindert wird, herauszusagen, was er will, so Pandarus, der Kellner, der von zwei Seiten bestürmt, nicht weiß, wohin sich wenden. Pistols emphatische Weise bringt den Gegenstand auch zuerst als Rätsel. — All dies gehört zugleich unter die Rubrik des Retardierens zum Behufe der Emanzipation des Dialogs vom Katechismus und des charakteristischen Auslebens der Personen, zur Methode der indirekten Behandlung. —

Shakespeares Diktion

Nun wäre Shakespeares Diktion zu studieren. Die Breite und Dicke des in der Natur Dünnen, die Ruhe des hastigen, der volle Körper des abstrakten Gedankens, die künstlerisch-ideale Wirklichkeit, das Leben in der Sprache, das Interessante des Gewöhnlichsten, das Allgemeine im Besonderen und umgekehrt, der Gehalt in der hingerissensten Leidenschaft, die Gliederung in der Sprache ꝛc. Das Heftige nicht heftig, das Haltlose nicht haltlos geschildert oder vielmehr dargestellt. Das Hastige nicht hastig, das Hektische, Übersichtige nicht hektisch, übersichtig. — Es darf im äußern Detail keine Illusion sein, als die aus dem Interesse des idealen Zusammenhanges selbst hervorgeht, Ort und Zeit sind nur ideal zu behandeln. —

Wie Shakespeares Komposition alles Unwesentliche, gemein Individuelle fortwirft und nur den gereinigten Gegenstand selbst, d. h. den faktisch darge-

ſtellten Gehalt des Stückes, die allgemeine Wahrheit eines Vorganges, das entzufallte, gedankenwiedergeborene Bild eines Weltlaufes und Menſchentypus, ſo giebt uns ſeine Diktion, ſein Dialog ein Analogon davon, eine Haut, wie ſie jenem Körper angemeſſen iſt; beide entſprechen der gemeinen Wirklichkeit nicht, aber ſie widerſprechen ihr noch weniger. Der Inhalt eines Geſpräches, ſei es auch ein Monolog, arbeitet in der Regel einen Hauptgedanken durch, nimmt Nebenvorſtellungen in ſeinem Laufe mit, doch bloß vorübergehend, und kehrt jederzeit, dadurch verſtärkt oder ſonſt modifiziert, zu dem Hauptgedanken zurück. Zuweilen nimmt die Nebenvorſtellung wiederum, wie der Hauptgedanke, einen kleineren Mond von Nebenvorſtellungen zu ſich und wird zur kleinen Abſchweifung, die wieder in den Hauptgedanken mündet, der dann deſto ſtärker markiert wird, um ihn als ſolchen herauszuheben. Das umſchreibende, weiterentwickelnde oder ausmalende Wiederholen des ſchon Geſagten oder Erzählten, entweder in ſeiner Totalität oder nach ſeinen einzelnen Teilen iſt ganz in der Natur wirklichen Geſpräches. — In der Kühle und Ruhe, in dieſer ſtärkſten Abwendung von der gemeinen Wirklichkeit wird allein die poetiſche Wahrheit möglich. — In Shakeſpeares Führung der Geſpräche iſt durchaus kein raffinierter Kalkül ſichtbar, in der Kauſalität der einzelnen Reden ebenſowenig als in ſeinen Konzeptionen. Es hat nie den Anſchein, als wenn er es darauf anlegte, geiſtreich zu ſein; die Geiſtesfunken ſind wie wirkliche, ungeſuchte Einfälle, die ganz gelegentlich kommen. Das Jagen nach Geiſt, die Luſt, ſich ſelbſt zu hören, iſt bei ihm, z. B. im Hamlet, nur dargeſtellter Charakter der poetiſchen Perſon. —

Zum Dialoge bei Shakespeare

Dialogiſche Figuren, beſonders „die Herauswicklung“. — — Je gerader die Linie, deſto mehr Biegungen muß der Dialog machen. Gewöhnlich aber hat, wie das ganze Stück, ſo auch das Geſpräch ſeine Verwicklung, die auf dem Punkte, wo man meint, ſie muß ſich entwickeln, ſich neu verwickelt. Wenn es gilt, daß einer dem andern etwas Wichtiges ſage, dann tritt die analytiſche Form ein. Entweder mag ſich der eine nicht bloßgeben, weil er nicht weiß, ob er trauen ſoll, oder ſeine Mitteilung und ſein Charakter iſt ſo, daß er ſich der Mitteilung ſchämt; oder er meint erſt andre Punkte erledigen zu müſſen, die den andern vom Verſtändnis oder Eingehen abhalten können, oder er will die Wichtigkeit herausheben, oder er will den andern nicht erſchrecken und ſucht ihn erſt vorzubereiten, oder der Affekt überſchlägt ſich, er brauſt auf und kann nicht zur Mitteilung kommen vor Ergüſſen des Affektes, die ſich dazwiſchen legen. Oder es gilt, etwas zu melden, was man verabſcheut, und der Abſcheu vor der Sache geht auf ihre Erwähnung über, und man ſchiebt ſie immer wieder durch ein Dazwiſchen, zu dem man den erſten beſten Vorwand nimmt, um eine Weile hinaus. Oder man bringt vorher, was die Erwähnung recht wirkungsvoll machen muß, ehe man an dieſe ſelber geht. Oder man hat den Zweck, den andern erſt recht zu ſpannen oder in die Stimmung zu bringen, in der man wünſcht, er erfahre, was man ihm zu ſagen hat. Auch bloße Ungeſchicklichkeit kann unabſichtlich auf ſolche Weiſe vexieren, was dann komiſch wirkt, oder iſt die Sache ſchlimmer Natur, durch den Kontraſt ſie noch ſchlimmer erſcheinen läßt. Oder Gutmütigkeit will durch vorher gezeigte Teilnahme und halbausgeſprochenen Troſt die Wirkung der Meldung ſchwächen, was aber nur noch mehr martern kann;

oder es ist der Triumph der Schadenfreude, die mit dem, was der beste Bissen und Gipfel für sie ist, zögert, um den Genuß der Erwartung zu verlängern. Auch Pedanterie kann so verfahren. Kurz, der Motive, die dies Verfahren zu retardieren rechtfertigen, giebt es unzählige. Im Erbförster sind auch dergleichen, z. B. die Vorbereitungen vor des Försters Rat an Robert, seine Braut nicht zu verwöhnen. Besonders aber die Meldung des Forstläufers — Weiler — an den Förster von dem Schusse. Auch das Hinausschieben des Thüröffnens im fünften Akte gehört hierher. — Es ist dies zugleich eines von den Retardiermitteln, um Gehalt und Charakterdetail anzubringen, auch tragische Naturtöne; und überhaupt um das Sichüberstürzen des Vorganges zu verhindern und uns die Situation einzutiefen, uns darin heimisch zu machen, dem an sich Hastigen Breite zu geben, die Stimmung austönen zu machen. Da nun das Drama alles konzentrierter und gewissermaßen excerpiert wiedergiebt, die einzelnen Vorgänge auch härter aneinander rückt, so fällt in die Augen, von welcher Bedeutung dies Kunstmittel sein muß. Auch lassen sich so bequemer noch allerlei erklärende Züge dazu bringen. Gar nicht davon zu reden, daß es das beste Vehikel für Theaterspiel bietet. Soll aus einer schnellgewordenen Situation wieder etwas entstehen, so ist dies Mittel unentbehrlich, weil, was wir als dringliches Motiv erkennen sollen, uns erst deutlich geworden und sich uns überzeugend eingetieft haben muß. Dies Mittel macht es uns erst möglich, eine reichere Handlung klar auseinander zu halten und den einzelnen Momenten Perspektive, dem Ganzen Haltung zu geben. Bloße Expositionsszenen können durch dasselbe unterhaltend werden. Es ist auch wirklich dasjenige seiner Mittel, das Shakespeare am meisten gebraucht, womit er besonders den Reichtum seiner Momente in Haltung

bringt und ſeine großen, raſchen Schritte balanciert, wie es den franzöſiſchen Klaſſikern das Mittel iſt, ihrer Armut aufzuhelfen. Wenn man es eine dialogiſche Figur nennen darf, ſo iſt dieſe dramatiſch das, was die Metapher überhaupt poetiſch iſt. Jedes ſolche Geſpräch iſt ein Bild des ganzen Stückes. Solche dialogiſche Figuren ſind Gliederung des Naturlautes, Auseinanderhaltung des Seufzers, Inhaltsaufweiſung der Interjektion — Monolog, Kampf, Bewegungsmühen, Meldung, Expoſition, Ausweichen, Steigerung, Rat, Zurede, Umkehrung, Unordnung, das Analogon der lyriſchen. — Parentheſe, wenn der Angeredete vor der eigentlichen Entgegnung noch etwas andres bringt. Das aus der Konſtruktion fallen, oder die Verwirrung, wenn Zerſtreutheit, Vorausnehmen eines Erwarteten in Gedanken ꝛc. eine Rede verwirrt, die etwas andres betrifft. Ein ſchönes Beiſpiel: Hamlets Rede über die üble Sitte des Trinkens in Dänemark, während er mit Horatio die Erſcheinung des Geiſtes erwartet, wo zwar noch Aufmerkſamkeit genug vorhanden iſt, den Stoff der Rede fortzuſpinnen, aber nicht genug, auch der Form Rechnung zu tragen. Das ex abrupto, wenn z. B. einer ſpricht, und die Aſſoziation der Ideen, die ſich an ein gleichgiltiges Wort hängt, etwas dem Gegenſtande des Geſpräches fremdes in das Gedächtnis bringt, wo der Kontraſt vielleicht ein Lächeln abnötigt, das aus dem Geſprochenen nicht verſtändlich iſt. Dann das Abſpringen, das abſichtliche oder unabſichtliche von etwas, das unangenehm oder langweilig iſt, auf einen andern Zuſtand, das ſich ein andres Geſpräch ausbitten ꝛc. Das Nachſinnen mit ſeinem typiſchen Zubehöre. Dies typiſche Zubehör iſt eben die beſte Beglaubigung der Vorgänge, die dem Dramatiker zu Gebote ſteht. Die unbelauſchten Züge zeichnen die Exiſtenz. —

Künstlerische Objektivität

Wie kühl objektiv ist im Lear die Stelle, wo Edgar dem Vater die Tiefe beschreibt, die dieser sich dort denken soll! Diese Kühle haben alle Schilderungen bei Shakespeare. Dies Antilyrische, diese sinnliche Klarheit, diese naive Objektivität. Wenn er seine Schilderungen wärmer machen will, dann giebt er ihnen etwas Pressiertes, die Bilder werden grandioser, das Ganze rhetorischer, reicher, geschmückter, prächtiger; er malt wiederum mit derselben kühlen Objektivität: die Wärme des Erzählers, aber die Erzählung wird nicht wärmer. Seine Sonne giebt mehr Licht als Wärme. Und in der That ist solche Kühle der Reden nötig, um die Raschheit des Fortganges zu balancieren und so schnell, wie er es braucht, aus einem dargestellten Gefühle zum andern übergehen zu können, prosaische Meldungen, Scherze, ruhige Betrachtung ꝛc. an jedem beliebigen Orte anzureihen oder einzuschalten, ohne daß die Handlung verloren geht. Wer dies tadeln wollte, den würden wir auf die Gattung hinweisen. Das lyrische Gedicht bedarf der Wärme, weil es ohne Medium zu mir spricht; die dramatische Rede aber wird von dem Schauspieler gespielt, der die nötige Wärme hinzubringt. Shakespeare thut in der mimisch-rhetorischen Gebärde seiner dramatischen Rede genug, dem Schauspieler dabei hilfreich zu sein. Auch unser Buchdrama kann die lyrische Wärme und Innigkeit brauchen, da wir uns den Schauspieler dabei denken müssen, und jene Wärme uns das erleichtern würde; aber wunderbarerweise sind sie gemeiniglich so kalt als möglich. Shakespeare läßt auch hier wie in allem, indem er den Schauspieler leitet, demselben doch die möglichste Freiheit und genug zu thun übrig, um das Werk in seinem Sinne zu vollenden. Er verfährt hier ähnlich wie

Mozart in seinen Opern; wo schlechtere dramatische Komponisten den Affekt mit solchen Melodiesprüngen malen und das Orchester entsprechend so dazu wüten lassen, daß der Sänger froh sein muß, wenn er nur die Noten richtig trifft und nichts verschluckt, da sind Mozarts Melodien so objektiv, so ruhig klar und tragen den Affekt so nur in der Intention, daß der Sänger seine ganze dramatische Singkunst anwenden kann, ungeniert von mechanischen Schwierigkeiten, und nur eine Anlage auszuführen hat, die ihm den Weg zeigt, durch seine möglichst freie Thätigkeit sie durch rhetorisch-mimische Ausmalung fertig zu machen. Shakespeare giebt den Geist, den Gehalt, den poetischen, objektiv, damit der Schauspieler das Seine, die Wärme und das lebendig-pulsierende Blut, hinzuthun kann; dennoch geht der Schauspieler in des Dichters unsichtbarem Zwange, aber zu seinem eignen und des Werkes besten. Er findet überall nur fertig zu machen, auszuführen, aber er braucht keine Intentionen hinzuzuthun; ja er kann keine andern hinzuthun ohne Widerspruch. — Es ist unglaublich, welcher Musik in Stimme und Gebärde der Schauspielerin z. B. die naive Erzählung der Königin, im Hamlet, von Opheliens Tode zum Vehikel dienen kann. Ebenso die naiven Reden der Desdemona, die Erzählung von dem Dienstmädchen, von der sie das Lied hat. Bei Schiller möchte oft der Schauspieler retardieren. — Es ist gewiß, Geist kann der Schauspieler den Reden des Dichters nicht geben, den Gehalt und Inhalt muß der Dichter geben; aber Gemüt, Affekt, Leidenschaft, die Musik des Ausdruckes kann er dazu thun; wie er es thun soll, dazu leitet ihn der Dichter an, er macht ihm die Rede dazu so bequem als möglich und legt ihm keinerlei Hindernis in den Weg. Darum wirkt so vieles von Goethe auf der Bühne gar nicht. Die seelenvollen Goethischen Verse haben schon die Me-

lodie, die sie haben können; was der Schauspieler hinzuthun kann, ist dasselbe, was der Dichter schon hinzuthat; er ist überflüssig, er kann die ätherische Musik nur vergröbern, wie der genialsten Musik passieren wird, die die Musik des Sommernachtstraumes noch einmal in Musik setzen will, die geistige in materielle. — — In der That sind die Shakespearischen Stücke, wie nach Schillers Meinung Schauspiele eigentlich sein sollen, nur treffende, geistreiche Skizzen, nur Anlagen. Was ihnen den Wert giebt, ist der Reichtum an Erfindung, die geschickte Anordnung, die bestimmte Umrissenheit der Charakterskizzen. Seine Stücke sind wie geistreiche malerische Skizzen, mit Bleistift gezeichnet, im ganzen bloß Umrisse, die nur an einzelnen Stellen ein Weniger oder Mehr von Ausführung haben; die Farbe fehlt, ist jedoch angedeutet auf die Art, wie in der Kunst der ausgeführten Kupferstecherei. Schillers Stücke dagegen haben viel Farbe, aber wenig Zeichnung, viel Wärme, kurz viel von allem dem, was der Schauspieler erst in seiner Persönlichkeit hinzubringen soll. Indem Schiller und Goethe den Schauspielern die zweite Arbeit an ihren Stücken nicht gönnten und selbst die Haut dazu thaten, mußten sie es an ihren Knochengerüsten und Muskellagen, an dem, was sie eigentlich als Dichter zu liefern hatten, fehlen lassen. — Die Schillerische Diktion kommt mir vor wie die Prachtmäntel, die den Pferden bei mittelalterlichen Festen umgehängt wurden; man sieht kein Bein, vom Halse kaum etwas, kaum genug, um zu erraten, welche Art Geschöpf eigentlich darunter steckt. —

Der Hamlet ist besonders so merkwürdig darum, weil er die primitivste Grundlage hat; er ist nicht die Tragödie des so oder so Handelns; er ist die Tragödie des Handelns selbst. Und auf der andern Seite, wenn man will, ebenso des Denkens selbst. —

Der verschiedene Ton der Shakespearischen Stücke. Charakter der Diktion

Die Sprache ist ein Hauptmittel für Shakespeare, seine Stücke im Tone zu unterscheiden. Mir scheints, als sei der Ton seiner Stücke von dem des Helden bestimmt. Der beredte, grüblerische Hamlet konnte sich nur in einer gewissen Breite der Diktion darstellen, Hamlet ist mehr sprechend als handelnd, seine Witze, die beredte Darstellung seiner Situation, sind sein Handeln. So ist das Ganze ein Sprechstück geworden. Wie die Gestalt des Lear selber gedrängter ist, und er kein Meister der Rede, so geht der rauhe, jähzornige Ton des Stückes seinen Schritt. — Das Stück der Liebe — Romeo — hat ganz das Schmelzende, welches diese Leidenschaft am Romeo zeigt. — Am ähnlichsten ist der Kaufmann in der typischen Wirklichkeit des Gespräches, in der Ausführlichkeit und Breite, in der Leichtigkeit und dem poetischen Gehalt, in der Schönheit der Bilder. Der Macbeth ist viel rauher und gedrängter. — Welche Tautologie: O schmölze doch dies allzufeste Fleisch, zerging und löst' in einen Tau sich auf! — Aber der Affekt liebt tautologisch zu reden. Was er sagt, ist ihm noch nicht stark genug; er sucht immer nach einem noch stärkeren Ausdrucke für dasselbe. Dieser Monolog ist ein verjüngtes Bild von Hamlets ganzer Gestalt und erklärt so diese. Der Affekt vertobt sich; so wie der ganze Hamlet, hebt der Hamlet dieses Monologes mit Überschwang der Gefühle an, um in Erschlaffung zu enden. Kurze Sätze nehmen immer Anlauf zu einem längeren, als wenn das Übermaß von Atem, das die Lunge unfähig machte, erst hinweggestoßen werden müßte, oder wie wenn etwas eine Röhre verstopft hat, das gestaute Wasser erst heftiger und in Stößen gesprudelt kommt, ehe der gleichmäßigere Fluß sich wiederherstellen kann. —

In der affektvollen Szene Hamlets mit seiner Mutter ist alles anders als in der Wirklichkeit. Man denkt an die Antike, wo die Glieder des Menschen ihren wirklichen Zusammenhang haben, aber alle in größern Verhältnissen gebaut. Auch hier wieder eine Szene, die mit wenig Worten abgethan sein könnte; aber es gilt ja im ganzen Stücke dem Triumphe der Beredheit, der schauspielerischen Rhetorik. Es sind viele Fälle zusammengetragen, wo diese Rhetorik ihre Gewalt über das menschliche Gemüt zeigt. Auch hier wieder die Beredsamkeit des Affektes, die Rede oft nur ein breitartikulierter Schrei des Unwillens — „weh, welche That brüllt denn so laut und donnert im Verkünden?" — ꝛc. Das Auslassen des Zornes, wie ein Zugwind in die Flamme. Er schilt die Galle heraus. — Die Gespräche haben den Gang wirklicher Gespräche; das, wovon eigentlich die Rede ist, erfährt man, besonders in den exponierenden, allmählich; die Hauptsache zuletzt. Scheinbare Unordnung. Nur so ist das Retardieren möglich, das zur Breite hilft. Es ist Herauswickeln, Enthalten und dadurch Vorbereiten. Auch keine logische Ordnung; Natürlichkeit der Hauptcharakter. Es geht auf einen Punkt los, aber durch Absprünge retardiert. Die Retardationen haben den Charakter der Parenthese. — Jedes Gespräch hat einen gewissen Rhythmus, einen gewissen Ton, der sich nach Lokal, Situation und Charakter richtet und gleichmäßig durch dasselbe beibehalten wird. In einem herrscht der Affekt, in einem andern die poetische Ausmalung oder die Lehre vor. Also: sein Dialog ist Nachahmung der Natur, aber vergrößernde, verschönernde. Nichts ist dünn, was es in der Natur ist. Auch der bloße Aufschrei hat eine gewisse Breite. Die Hilfsmittel sind Umschreibung, Tautologie, Parallelismus und alle rhetorischen Figuren, poetischer Gehalt und Lehre. Aber in der Breite wieder eine gewisse

Konzentration durch Zusammenziehung, eine gedrängte Breite. Das Wichtige, Schwere, Gewaltige ist gedrängt. Das tändelnde Gespräch gaukelt phantastisch, die Rede des Herzens ist eindringlich mit vielen Wiederholungen (in Umschreibung). Das Wie der Reden psychologisch, wunderbar treu nach der Natur, das Was poetisch und plastisch verschönert und vergrößert, idealisiert. Ton und Rhythmus von Leidenschaft und Affekt völlig treu, aber in volleren Akkorden gegriffen. — Die affektvollen Monologe haben gewöhnlich einen einfachen Grundgedanken, dessen Aussprechen aber immer wieder durch Nebenvorstellungen unterbrochen wird. So auch das Gespräch. Man möchte sagen: das Hauptmittel Shakespeares zur Plastik, Natürlichkeit, Gehalt des Dialoges ist die Parenthese. Denn auch im Zwei-, Drei- und Mehrgespräche schieben sich immer zwischen Frage und Antwort, zwischen Vorbereitung und Sache noch ein und mehrere Sätze oder Reden ein, deren Natur die Parenthese ist, obgleich sie nicht mit dem graphischen Zeichen ( ) angedeutet ist. Es wird fast immer erst noch etwas andres gebracht, als was katechismusmäßig unmittelbar folgen müßte. Oder mit dem musikalischen Ausdrucke: Ausweichung, Trugmodulation, Trugschluß. Die Ähnlichkeit der beiden Künste hierin ist groß. — Alle rhetorischen Figuren treten als psychologisch-pathologische auf; darin unterscheidet sich Shakespeare auffallend von Schiller, bei dem sie nur Zierde der Sprache sind, nicht Hilfe zur Nachahmung. — So z. B. macht die Asyntheſe einen wahren Eisgang. Die Wiederholung desselben Gedankens in verschiedener Einkleidung macht Lehre, Warnung und Rat eindringlicher. Die Ellipse bezeichnet die Stufe des Affektes, wo der Verstand noch zu verdunkelt ist, um auf die regelmäßige Verbindung der Vorstellungen denken zu können. Die Länge oder Kürze der Sätze hängt von der größern Ruhe oder Bewegtheit der

Gruppen ab. Die Epipher und Anapher machen feierlich, z. B. in Horatios Beschwörung des Geistes. Überall aber ist die Sprache eine rhetorisch-poetische und weicht völlig von der Wirklichkeit ab. In mancher Rücksicht weicht die Sprache auch von der Nachahmung der Natur des Affektes ab, so z. B. die der lakonischen Affekte. Hier ist das Gefühl des Schweigenden in Sprache übersetzt; z. B. die bilderreiche Rede der Königin, wo sie das Entsetzen Hamlets vor dem Geiste sympathetisch empfindet und dessen Aussehen beschreibt. — In der Darstellung der Affekte liegt das Schauspielerische; die Beredheit des Affektes läßt ganz natürlich zu, ja sie fordert, daß hier auch am meisten Poesie niedergelegt werde. — Züge, so fein, daß sie sich nicht plastisch, poetisch aussprechen lassen, verwirft Shakespeare; er wählt daher wenigere oder größere Züge und prägt sie durch rhetorische Umschreibung ein, läßt jeden sich ausleben; denn eben in ihnen lebt sich ja der ganze Charakter und in diesem die Idee des Stückes aus. — Shakespeare liebt es, einen Seelenzustand sich ausklingen zu lassen, ehe er ihn verändert. Wie wundervoll das erste Auftreten Hamlets bis zu seinem ersten Monologe! Er zeigt uns allemal erst sozusagen die Grundtonart, aus der sein Held geht, und läßt uns heimisch darin werden, ehe er moduliert. — Die Unmittelbarkeit liegt bei ihm fast lediglich in der plastischen Form, in der psychologischen Gebärde seiner Reflexionen über psychologische Phänomene. Reflexion in Unmittelbarkeit gekleidet.

Zu viel des Wassers hast du, arme Schwester!
Drum halt ich meine Thränen auf. Und doch
Ists unsre Art; Natur hält ihre Sitte,
Was Scham auch sagen mag: sind die erst fort,
So ist das Weib heraus. — Lebt wohl, mein Fürst.
Ich habe Flammenworte, welche gern
Auflodern möchten, wenn nur diese Thorheit
Sie nicht ertränkte.

Das ist Beschreibung. Neuere würden da als Anweisung für den Schauspieler hinsetzen: (er will seine Thränen aufhalten, weil er sich ihrer schämt. Aber er vermag es nicht). Lebt wohl, mein Fürst ꝛc. — (er macht Anstrengungen, sein Rachegefühl gegen Hamlet auszudrücken. Da es ihm nicht gelingt, geht er, seinen unmännlichen Zustand dem Blicke des Königs zu entziehen). Diese Anweisung ist ihm als die Rede selber, an der sie sich als Gebärde zeigen soll, in den Mund gelegt. Sie ist aber so gegliedert, daß die kurzen Sätze in ihrem Rhythmus die Unterbrechungen durch Thränen und den immer wieder heraufschwellenden Schmerz darstellen. — Damit den Monolog im Tell zu vergleichen, der reine, bloße Beschreibung ist. Shakespeare würde den Zustand Tells nach seinem psychologischen Gesetze haben aussprechen lassen, aber so, daß diese Aussprache psychologisch-pathologische Gebärde hätte und zugleich den Sinnen und der Phantasie darstellte, was die Reflexion aussprach.

Shakespeares Personen denken gleichsam laut. In der Wirklichkeit wird nur ein Teil des immer fortgehenden Denkens, Fühlens ꝛc. ausgesprochen; er läßt das Ganze laut werden. — Ein unübertrefflicher Meister ist er darin, das Unaussprechliche auszusprechen, überschwengliche Gefühle, bei denen der Mensch, der sie hat, verstummt, weil er keine Worte finden kann, die seinem Fühlen adäquat wären. Die Worte, die Shakespeare ihnen leiht, sind, verständig genommen, zuweilen Unsinn, Bombast; das würde aber, wenn solche Gefühle sich ausdrücken könnten, dieser Ausdruck allemal sein. Und es bleibt kein andres Mittel als das Shakespeares — nur daß es wenigen zu Gebote stehen wird, diese Zustände zu versinnlichen und dem Zuhörer mitzuteilen. Bloße Gebärden des Schauspielers thun es nicht, und der Phantasie des Zuschauers kann man nicht zumuten, die Pausen zu ergänzen.

Auch die Sprache der Wirklichkeit kann sich in solchem Zustande nur Bilder machen; es ist das Thun der Phantasie, selbst das abstrakte Denken mit Bildern zu begleiten, so gut sie kann; auch die Gefühle machen entsprechende Bilder lebendig, deren man sich nur hernach nicht erinnern kann, teils wegen des rapiden Wechsels derselben, teils weil der ruhiger Gewordene sie nicht reproduzieren kann, da der Affekt ein schlechter Beobachter, und ein um so schlechterer ist, wenn er sich selbst beobachten soll. Aber man versuche es, absichtlich einen Reflex eines solchen unaussprechlichen Gefühles in sich hervorzubringen, und man wird ein fieberisches Abarbeiten der Phantasie bemerken, ein wildes Umsichschlagen mit Bildern, die die gelähmte Aufmerksamkeit nur so unbestimmt fassen kann, wie riesige Wolkenschatten. Phantasie ist das eigentliche Werkzeug des Dichters; wenn der Mensch das Spiel der Phantasie, wie es Gedanken- und Gefühlsfolgen begleitet, fixieren könnte, so würde dies das unmittelbarste Gedicht geben. Etwas ähnliches thut Shakespeares Sprache im Dialoge. Gefühle darzustellen namentlich hat er kein andres Mittel als die Darstellung entsprechender Phantasiebilder und Nachahmung von Rhythmus und Ton der Gefühle im Mittel der Sprache.

Eindruck der Diktion Shakespeares

Die meisten Stellen der Shakespearischen Stücke können beim Lesen den Eindruck von Kälte machen. Man wird mehr von der Schönheit, Kühnheit und Pracht der Poesie ergriffen als von dem Gegenstande. Das Haften an den einzelnen Stellen läßt keine rechte Spannung aufkommen. Schiller in seiner Jugend fand ihn zu kalt und grell. Bei der Aufführung ists anders. Da fliegen die Stellen, an denen man beim Lesen hängen blieb, zu schnell vorüber, als daß sie uns die

Wirkung der mächtigen Situationen und großen Gestalten beeinträchtigen könnten. Da sind die schweren und tiefen Gedanken nur Glieder der rhetorischen Ausbreitung von Leidenschaft und Affekt; sie rollen in dem mächtigen, breiten, rasch aber nicht heftig fließenden Strome dahin als einzelne Wellen; eine drängt die andre. — Besonders die einzelnen Reden scheinen beim ruhigen Lesen kühl gegen die Reden in einem Drama Schillers; aber es ist eben die Kühle der Gesundheit. Man fühlt immer heraus, daß der Dichter selbst den Affekt seiner Personen nicht teilt, daß er sich ironisch gegen ihn verhält. Er steht nie auf der Seite einer Leidenschaft, die ihm das Absolute wäre, sondern immer über den Parteien. Ohne diese Kühle läßt sich keine Klarheit, keine Zeichnung denken. Darum wird er nie lyrisch hingerissen, sich selbst in das Spiel mischend. Und so ruft er auch im Zuschauer ein Etwas auf, das mit ihm über dem Ganzen schwebt, während die sinnlichen Kräfte sympathisch sich parteien und mitkämpfen. Das ist, was Schillern fehlte. Bei ihm sieht man immer, daß die Wärme für die Reden der Personen, die lyrische Erregung, sein Urteil über die Personen verdunkelte. Das giebt eine Hauptregel für die Produktion: Man muß nicht wollen, daß jedes Wort, jede Rede die Spannung vermehren soll, man muß sich auf seine großen Situationen verlassen, auf die Wirkung des Ganzen als Ganzen. Gehalt und Poesie ist dann die Hauptsache; alles hektische Fortstreben, alle Hastigkeit muß abgelegt werden, alle zu große Unmittelbarkeit und Innigkeit, weil diese zu dünnen, kleinen Zügen führen, alle Ungeduld, die in jedem Einzelnen die Wirkung erzielen will, die nur das Ganze machen soll. — Anstatt auf Vermehren der Spannung muß alles auf Milderung derselben angelegt sein. Die Hauptsache, daß immer die Situation beleuchtet wird. Ist der Plan, das Ganze auf Wirkung eingerichtet, so ist das

Beſtreben, in jeder Rede zu wirken, unnütz, wenn nicht dieſe Wirkung auf Poeſie und Gehalt ſich gründet. — Alſo Ruhepunkte, wo die Leidenſchaft unter der Aſche unſichtbar fortglimmt, bis der Affekt der Leidenſchaft wiederum als Flamme durch etwas Äußeres — durch Aſſoziation oder Abſicht — angefacht aufſchlägt. Leidenſchaft kein perennierender Affekt. Im affektloſen Zuſtande kann der Leidenſchaftsträger wie die andern Perſonen reden; beſonders wenn die Leidenſchaft verdunkelt iſt. — Auch der Schauſpieler muß gezwungen werden, alles durch großen Kunſtverſtand zu ordnen und auszuführen, von allen kleinen Kunſtſtücken, praktiſchen Pfiffen abzuſehen — aufs weſentliche zu gehen; die Abgänge und ſonſtigen kleinen Mittel werden ihm abgeſchnitten. Er muß ebenfalls durchs Ganze ſeiner Leiſtung — des Charakters — wirken; im Behandeln des Affekts, im Pathologiſch-Rhetoriſchen, im Vortrage geiſtreicher Einfälle, in Darſtellung der Stimmungen der unbelauſchten und vertrauten Natur kann er ſich genugſam zeigen.

Keine Szene macht bei der Aufführung des Hamlet einen ſtärkeren Eindruck, als das erſte Auftreten der wahnſinnigen Ophelia; vermutlich wegen der völligen Unempfindlichkeit, die Ophelia gegen ihr Unglück hat. Eine große Empfindlichkeit und der völlige Mangel daran ſcheinen einerlei Wirkung zu thun. Im letztern Falle füllen die Zuſchauer das aus, und im erſten ſympathieren ſie. —

Wie gleichgiltig Shakeſpeare gegen die äußern Effekte iſt, zeigt die Szene, wo Laertes ſich des Schloſſes bemächtigt. Wie war das auszubeuten! Hier iſt nur das Notdürftigſte; ein Edelmann erzählt in langer Rede Laertes Aufruhr. Da iſt kein Haſten, kein Durcheinander, keine Ausmalung einer ſolchen Situation. Natürlich, denn hier würde alle äußere Spannungs-

erregung zerſtreuen, die Handlung unruhig machen und die Aufmerkſamkeit von der Hauptſache ablenken. Nach dieſer kreatürlichen Aufregung hätte der Zuſchauer weder Luſt noch Fähigkeit, dem wieder ruhigern Gange der Handlung mit Intereſſe zu folgen. Dergleichen Anläſſen und Gelegenheiten, die Szene zu beleben, geht Shakeſpeare jederzeit mit weiſer Abſicht vorbei. Dergleichen Nebendinge macht er mit wenigen Strichen ab. Nur das, was von dem Aufruhre dienen kann zur Beleuchtung der Hauptidee, nämlich, wie leicht es iſt, gegen dieſen König zu agieren, wird dargeſtellt. Das Volk will dem Laertes helfen und hilft ihm, den Tod ſeines Vaters zu rächen an dieſem Könige; wie viel leichter nun wäre es dem Lieblinge dieſes Volkes geworden, Hamlet, ſie zur Rache für ſeinen Vater zu gewinnen! Aber das iſt nicht weiter dargeſtellt. — Nur für das Ganze der Handlung ſucht er zu ſpannen. Die Spannung hängt bei ihm, und damit die Illuſion, jederzeit an der Entwicklung des idealen Nexus, der Idee. — — Überhaupt alle heftige That muß mit großer Mäßigung behandelt werden; erſtlich wird eine ſolche ohnehin über das andre hinausſchreien, dann bringt eine ſolche leicht ein Erwachen aus der Illuſion und dem Genuſſe hervor, eine Störung, die ſelten wieder gutzumachen iſt. —

Shakeſpeares Diktion erinnert an die Tizianiſche Venus. Kein Zoll dieſes Fleiſches an ſich wird, in der Nähe beſehen, überzeugen, ſelbſt nicht das ganze Fleiſch in der Nähe beſehen; aus einiger Entfernung, wo man das Ganze überſehen kann, weckt es dagegen die wunderbarſte Illuſion, die je einem Maler gelang. So ſind die einzelnen Sätze in Shakeſpeares Reden, die einzelnen Szenen oft wunderlich, weil man nicht begreift, wozu. Kommen aber alle Teile in ihrem Zuſammenhange in Bewegung, dann iſts ein andres,

dann werden die Grellheiten zu Schatten, die Poesie zum Lichte, dann wird das Tote wunderbar lebendig, und die richtige Spannung stellt sich ein. —

Die Hauptsache, daß die dramatische Rede charakteristische Gebärde hat, das Gespräch individuelle Wendungen, die aber typisch sein müssen. Der allgemeinste Gehalt, aber besonders die bekannteren Bemerkungen individuell eingekleidet, sodaß sie durch die Form wie neue erscheinen. Nimmt man die Charaktere typisch, wovon die Kopien, wenn auch unscheinbar, in der ganzen Welt herumlaufen, so braucht man nicht in Sorgen zu sein, das Werk werde so leicht veralten. Ein Beispiel: Polonius. Seine Vieldienerei, die ihn sich so beidrängen macht, den Hamlet zu erforschen, ist typisch. —

Besonders ist Shakespeare ein Meister in der dramatisch-psychologischen Stickerei; wie er den vorübergehenden Seelenzustand auf den Grund eines dauernden aufzutragen weiß, woraus wiederum theatralischer Kontrast entsteht. So wie er seine Melancholischen scherzen läßt, z. B. Romeo, dann Hamlet, z. B. in der Szene nach der des Geistes. In diesen Modifikationen liegt ein wunderbarer Reiz, wie in allen gemischten Gefühlen. Es ist Scherz, aber melancholischer; desgleichen wenn ein Coriolan vorübergehend zärtlich und weich wird. Es gehört dies ins Gebiet der Doppelrollen; so wenn Imogen sich aus Furcht recht männlich stellt. Jeder Charakter muß einen Grundton haben, auf den die vorübergehenden Stimmungen, durch ihn modifiziert, aufgemalt sind, sodaß die Grundfarbe hindurchscheint. Dieser fehlt in den Schillerischen Dramen der zweiten Periode, z. B. im Wallenstein; in dem Resignierten erkennt man nicht mehr den Angreifenden, desgleichen fällt die Maria Stuart mit ihrem lyrischen Monologe „Eilende Wolken" ꝛc. ganz aus ihrem Grundtone. — Antonio beim

Gerichte im Kaufmann „Und ſchneidet nur der Jude tief genug“ ꝛc. (Akt 4, 1.) —

Das Wunderbarſte am Hamlet: es giebt kein Stück, das eine reichere Handlung darböte, und doch auch keines, in welchem dem Dialoge freier der Zaum gelaſſen wäre, keines, worin die Grundidee ſo immer gegenwärtig, und doch keines, in welchem die Phantaſie ſich mehr gehen zu laſſen und willkürlicher ſchiene.

Behandlung des Monologs und der Dialoge

In den Monologen hauptſächlich Ausmalung des Gegenſtandes, des Affektes. Der Affizierte kaut an dem Brocken, der Affekt ſucht ſich zu erhalten durch Steigerung; deshalb ſucht er immer neue Geſichtspunkte, aus denen der Affekt ſich regeneriert; er malt aus, was geſchah, was er thun will, und kommt von den Nebenvorſtellungen wieder auf die Sache zurück; die Rede bellt den Moment von allen Seiten an, rennt voraus, kommt zurück, bellt wieder an, bleibt zurück und eilt wieder nach. — Der Shakeſpeariſche Dialog iſt hauptſächlich und weſentlich Umſchreibung der lebendigſten Art, mit Gehalt gefüllt. Die Wendungen die individuellſten, der Gehalt der allgemeinſte, die Worte die bezeichnendſten. — Das Zauſen an einem Worte, das wie ein Refrain immer wiederkehrt. „Thu Geld in deinen Beutel“ ꝛc. — Die Ungewißheit, Unentſchloſſenheit macht gern Parentheſen. — Auch der Sinn verſtärkt: „Und Unternehmungen von Mark und Nachdruck“ ꝛc. Wie anders machen ſich hier die beiden ſchweren Wörter, als ſich ein Beiwort gemacht haben würde. Durch Metonymie wird hier das Nachdrucksvolle durch den Klang und die Breite gemalt. — Entlaſſung der einzelnen Glieder aus der logiſchen, philoſophiſchen Wortfolge oder der bloßen Aufzählung und Emanzipation derſelben, freieſte, ſelb-

ſtändigſte Bewegung: „Schreibtafel her! — da ſteht ihr, Oheim!“ — Das Feierliche, Erhabene tritt bei Shakeſpeare immer maſſig auf. Das Dünne, Junge, der gänzliche Mangel an Selbſtgefühl umgekehrt: (Junker Bleichenwang). — Die Parentheſen retardieren ſehr und ſind deshalb zum Gehaltenen behilflich. — Überhaupt zieht Shakeſpeare wie die Alten das Breite, Getragene vor. Die kurzen Sätze malen dann deſto ausdrucksvoller. Ich glaube, und man muß es unterſuchen — daß die durchſchnittlich längere oder kürzere Satzbildung ein weſentliches Moment an ſeinen Charakteren iſt. Hat Brutus nicht längere Sätze als Caſſius? — Zunächſt findet im Geſpräche, beſonders im affektvollen, eine gewiſſe lyriſche Unordnung ſtatt, oft eine Umwendung der philoſophiſchen Wortfolge. Der Inhalt des Geſpräches und Selbſtgeſpräches, die einzelnen Mitteilungen werden zerlegt und ſo geordnet, daß ſtets eine Spannung übrig bleibt, ſodaß man die Sache nicht eher weiß, als bis das letzte Wort der Mitteilung gefallen iſt. Dann werden die einzelnen Sätze ſozuſagen emanzipiert, wie die Finger an der Hand eines tüchtigen Klavierſpielers. Nicht eine Mitteilung und dann Gloſſen und Gehalt dazu; die Gloſſen und der Gehalt ſind in die Mitteilung eingewirkt. Beiſpiele: die Szene Hamlets mit dem Geiſte, der Anfang vom Othello ꝛc. In den reinen hiſtoriſchen Expoſitionsſzenen iſt das anders. — Es iſt im Dialoge allemal weniger Detaillierung der Handlung, als des Seelenzuſtandes, des Geſprächsganges, des Charakters. Auch dadurch wird das Ganze nur plaſtiſcher und gehaltvoller. — Immer führt das Studium Shakeſpeares auf die Hauptregel: a) die Handlung an ſich, d. i. der Kauſalnexus, ſo einfach, ſo ſchlank als möglich, damit er deſto mehr Raum dem Handlungsdetail zur Belebung der Bühne, zum Ausleben der Charaktere, zur klarſten Verſinnlichung der inneren Handlung

gönne; dann ebenso b) der Anteil der einzelnen Szenen so schlank als möglich, damit das dialogische Detail sie frei und ungeniert mit charakteristischem und poetischem Leben erfüllen könne. Also immer mehr auf Gehalt als auf Inhalt gesehen, — mehr auf theatralischen Gehalt als auf Fabelinhalt — diese Simplifikation ist eine Hauptsache. — — Hamlet gegenüber spricht der König im Anfange „Wiewohl von der Hamlets Tod" 2c., eine Art Kanzleistil oder Repräsentationsrede. „Wiewohl" — „soweit" 2c. Dazu ist viel Bilderschmuck darin. Die Rede ist prächtig, voll Haltung und Majestät; aber man sieht, es ist eine äußerlich angeheftete; man kann Hamlet glauben, wenn er ihn einen geflickten Lumpenkönig nennt. Merkwürdig ist, wie die Sprache der Horatio, Marcell 2c. von der Hamlets absticht; wie Hamlets Rolle auch dadurch gehoben ist. Horatio ist der bedeutendste unter den Sprechern; aber weit unter Hamlet. Die ganze Szene (Akt 1, 2), so lange der König zugegen ist, hat etwas Feierliches; eine Gene schwebt über allen. Wie charakteristisch unterschieden von der Sprechart der Soldaten und jungen Männer auf der Wache! —

Die Handlung ist bloß Anlaß des Gespräches, und sie muß so erfunden sein, daß sie natürlichen Anlaß zu schauspielerisch belebten, poetisch gehaltreichen Gesprächen giebt und zugleich zum mannigfaltigen Wechsel derselben nach Kontrast 2c. Die Handlung muß mit Charakteren und Motiven vollständig und klar in diesen Gesprächen entfaltet sein. — Die Hauptsache im Drama ist doch nicht die Handlung, sondern das dramatische Gespräch, wie im menschlichen Leibe der Knochenbau ja auch nur Mittel ist. Aber sie ist ein wichtiges Mittel, wie ein gesunder und symmetrischer Knochenbau im Leibe, ohne welchen weder Gesundheit, Kraft noch Schönheit des ganzen Leibes möglich ist. —

Dramatiſche Diktion

Sonſt meinte man, was lyriſch oder epiſch ſchön an der Sprache ſei, ſei noch nicht dramatiſch ſchön; wenn die Tragödie ein Faktum bringe, das man durch Verlegung in eine wildere, rauhere Zeit ſozuſagen durchſchnittlich erſcheinen laſſen könne, ſo müßten die Perſonen, in denen alſo dieſe Zeit dargeſtellt würde, auch in der Rauheit oder Sanftheit, Gewandtheit oder Starrheit u. ſ. w. der Sprache die Aufgabe dieſer Darſtellung löſen helfen. Ebenſo habe jeder Seelenzuſtand ſeine gewiſſen mitunter unſchönen Züge, ſtammelnde, wie Eisgang praſſelnde oder einſilbigverſagende Sprache. Ja man meinte, das Säuſeln eines Frühlingslüftchens wirke nur durch Kontraſt ſo lieblich und könne ununterbrochen einſchläfern und langweilig werden; ein Sturm mit dem Gekrache brechender Bäume ſei ein notwendiges Gewürz, um die Süßigkeit nicht dem Gaumen fade werden zu laſſen. Im Epos mögen die Perſonen immer ſchön reden, denn ſie reden nicht ſelbſt, ſondern der Dichter erzählt uns, was ſie reden, ihre Äußerungen kommen uns vermittelt durch des Erzählers Naturell zu; dieſes möge immer ſich ſchön zeigen, das könne ſeinem Gedichte nur zu gute kommen. Das lyriſche Gedicht vertrage fortwährende Schönheit und immer gleichen Fluß, ſchon um ſeiner Kürze willen. —

Leſſing antwortete auf die Frage, welche Ausdrucksweiſe im Drama die ſchönſte ſei, echt realiſtiſch: jedesmal die treffendſte iſt die ſchönſte. Die Alten waren in ihrer Praxis andrer Meinung; aber ihr Grund war kein abſtrakt-philoſophiſcher, kein idealiſtiſcher, ſondern ſo realiſtiſch wie der Leſſings. Er beruhte ganz auf der ſinnlichen Erſcheinung. Da ihre Theater von ſo ungeheurer Größe, ihr Publikum ein ſo zahlreiches, das Gebäude ohne Dach war, ſo mußte

man auf Mittel denken, die Gestalt zu vergrößern und den Sprachton zu verstärken. Es wurden Masken notwendig und lange, groß geworfene Gewänder. Mußte das Gesicht regungslos bleiben, so war es besser, man machte es schön als häßlich. Wenn nun die redende Person kein wechselndes Mienenspiel zeigen, keine feinen, kleinen mimischen Züge anwenden konnte, warum sollte die Rede einen Mienenwechsel haben und feinere mimische Züge? Es wäre ganz dem feinen Sinne der Griechen entgegen gewesen, Rede und sichtbare Erscheinung in so starkes Mißverhältnis zu setzen. Shakespeare schrieb nicht für Masken, nicht für die kolossalen antiken Theater. Seine Sprache ist daher durchgehend mimisch, nie erstarrt sie zur Maske, aber ein jedes Stück hat seinen besondern Maßstab für die Größe und Stärke oder die Feinheit seiner einzelnen Züge, für die Jäheit und Allmählichkeit der Bewegungen. Jede seiner Tragödien hat ihren Stil, d. h. eine vollständige Übereinstimmung und Verhältnismäßigkeit der einzelnen Motive, des Stoffes und der Ausführung. Im Lear ist, wie im Macbeth, wie in der Komposition kein kleines Motiv, so auch in der Sprache kein fein- und klein-mimischer Zug. Alles ist typisch groß und gewaltig. Seine rhetorischen Figuren sind immer psychologisch-pathologisch-mimische Figuren. Wenn ich Schillers Übersetzung des Macbeth betrachte, so habe ich, was die Mimik der Sprache betrifft — denn die charakteristisch-gestikulierende Sprache ist die dramatische —, einen ähnlichen Eindruck, wie wenn uns ein Übersetzer statt der poetischen Inversionen die logische Wortfolge und den gemeinen Menschenverstand jener charakteristisch-leidenschaftlich-schwungvollen Rede gäbe. Ja selbst seinem Symbolum, der Schönheit um jeden Preis, wird er oft untreu. Man vergleiche die Zeile der Tieckischen Übersetzung „Ich habe mit dem Graun zur Nacht gespeist“ mit Schillers Wiedergabe:

„Ich hab zur Nacht gegeſſen mit Geſpenſtern.“ Auch Schlegel hat zuweilen die dramatiſche Sprache Shakeſpeares in die eines ſogenannten Leſeſtückes umgeſetzt, z. B. O that this too, too solid flesh would melt! „Zerſchmölze doch dies allzu feſte Fleiſch!“ Ich gebe zu, dem ruhigen Vorleſer beim Thee wird dieſe Überſetzung die bequemere beim Sprechen ſein; dem Schauſpieler aber, der voll iſt von dem Affekte, den er darſtellen ſoll, wird ſie zu ſchwach ſein, eben um des milden Fluſſes der Worte willen, da der Affekt des Ärgers, wie alle Affekte, das Nachdrückliche, das Stoßende ſucht. Spricht er die treuere Überſetzung: „O daß dies zu, zu feſte Fleiſch zerſchmölze,“ ſo wird es ihm leichter fallen; noch beſſer, wenn er das „zerſchmölze“ noch in zwei ärgerlich-polternde Stücke zerbrechen könnte. Ein Leſeſtück wird für die Reflexion, für lyriſche und epiſche Wirkungen, ein wirkliches Drama für die unmittelbare Anſchauung gedichtet. In dieſer müſſen die Kontraſte ſinnlich wirken. Es nach dem zu beurteilen, was davon ſich aufſchreiben ließ, und frei von dem Zauber, der nur bei guter Aufführung wirkſam iſt, heißt einen Leichnam kritiſieren. — Wer beurteilte wohl ein Gemälde nach der bloßen Untermalung? Gleichwohl beurteilt man Dramen, ohne ſie aufgeführt geſehen zu haben. Was von einem echten Drama aufgeſchrieben iſt, iſt nichts als Untermalung des Gemäldes. Shakeſpeare und nach ihm Leſſing waren ſo beſcheiden, dem Schauſpieler ſeinen Teil an dem Werke zu gönnen; dann aber überwucherte die Eitelkeit der Poeten und gab dem Geſchöpfe die Haut, den Umriſſen die Farbe ſelber hinzu. Das büßt ſich nun bei einer Aufführung; ſolch ein Stück macht den ganzen Eindruck beim Leſen und den halben bei der Darſtellung. Wäre unſre Kritik eine echte und gerechte, ſo würde ſie nicht das eine Gedicht, das ſie fertig, und das andre, das ſie erſt halb fertig ſieht,

über einen Leisten beurteilen; sie würde einen Unterschied machen zwischen Lesestücken und wirklichen Schauspielen. Die Lesestücke beurteilt sie nach dem abstrakten Maßstabe der Poesie überhaupt; gut. Aber dann sollte sie an das wirkliche Schauspiel den Maßstab dramatischer Poesie legen. Dies nach den abstrakten Möglichkeiten der Poesie überhaupt beurteilen, ist so ungerecht, als ein Lesestück nach den Beschränkungen der dramatischen Poesie zu richten. Aber unsre Kritik verfällt nur in jene Ungerechtigkeit. Noch schlimmer, da dies einem Publikum gegenüber geschieht, welches durch Mangel dramatischen Sinnes und durch Wirkung falscher Muster, wenn es von Poesie in einem dramatischen Werke spricht, gemeiniglich das Lyrische und Epische meint, besonders das Idyllisch-Epische und das Elegisch- und Rhetorisch-Lyrische. Aber wie viele Rezensenten haben denn ein klares Bewußtsein über die speziellen Unterschiede der dramatischen Poesie von den andern Gattungen? Lessing nennt Reiz am unrechten Ort Grimasse; unsre heutige Kritik freut sich über lyrische und epische Schönheiten im Drama, sie hat keine Ahnung davon, daß nur dramatische Schönheiten im Drama für den echten Geschmack schön sind. Ja sie läßt sich von Tendenzen bestechen, die in eine politische Rede, in einen Zeitungsartikel oder in die polemische Publizistik gehören. Allem diesem gegenüber ist es undankbar genug, einem Pflichtgefühle folgen zu wollen, das nur als ein Mangel an Poesie und Schönheitssinn erscheinen wird. Gleichwohl habe ich mirs fest vorgesetzt und schon manches den unterirdischen Göttern geopfert, was mir nach dem Zeitgeschmacke, aber gegen mein Gewissen gelungen war. Nicht als ob ich absichtlich gegen mein Gewissen gehandelt hätte, sondern weil das Fertige der ruhigen Prüfung zeigte, was in der Hitze der Arbeit übersehen wurde. —

— Eine wunderbare Welt ist uns im Drama auf-

gethan, eine ganz andre, als in der wir leben, aber eine ebenso in sich übereinstimmende, und noch mehr mit sich übereinstimmend erscheinende, weil wir sie vollständiger übersehen.

— Bei allen Shakespearischen Frauengestalten, auch in seinen Tragödien, ist zu bemerken, daß selbst das Pathos in ihnen von der Erhabenheit zur Schönheit gedämpft und verklärt ist, wie eine gewisse Kühle, eine schöne plastische Ruhe in ihnen ist, die es nie zu der gewaltsamen Aufregung der Gemütskräfte kommen läßt, die der Schönheit den Abschied giebt. Wahr ist es, die Porzia würde sich nicht in solcher bescheidenen, wahren und doch unübertrefflichen Schönheit darstellen können, wenn ihr zeitig ein Pathos aufgeladen wäre. Wie wunderschön ist die Desdemona in den schrecklichsten Auftritten; es ist da etwas von Betäubtheit durch die Dinge, die ihrer Natur so fremd, gleichsam unglaublich sind, daher etwas Traumhaftes; die gräßliche Wirklichkeit zu empfinden hat ihr Wesen gar nicht die Fähigkeit; wie das Ohr, das nur ein gewisses Maß von Schall empfinden kann, den Knall von hundert Flintenschüssen a tempo nur wie einen einzigen stärkeren Flintenknall vernimmt, so wandelt sich ihr die gräßliche Wirklichkeit in einen schmerzlichen Traum. In der süßen Natur wird selbst der Schmerz süß, und so wirkt er auf uns sympathisch. Dann läßt Shakespeare auch nie das Gefühl der Situation so stark in uns werden, daß wir den feineren Sinn für das Charakteristische darüber verlören. — Die Bescheidenheit der Natur in seinen Frauen. — Daher kommt es wohl, daß er keine Tragödie hat, in der ein Weib allein die Hauptperson ist. —

Der parenthetische Ausdruck. Die Retardation

Es ist wunderbar, welche Fülle und Wucht der Gegenstand erhält durch die Retardation durch Paren-

theſe in Parentheſe, durch die Umſchreibungen desſelben; wie er eingetieft wird, als hätten wir, wer weiß wie lange, davon ſprechen gehört, wie die Rede ſelbſt und darin die Geſtalt des Redenden plaſtiſiert wird. Erſtaunlich, welche Zeit die Methode erſpart, nur einen oder wenige Gedanken durch Umſchreibung und Parentheſe ſo zu entfalten, daß man meint, ein ganzes Gedankenfüllhorn geleert zu haben, eine Maſſe von Gegenſtand, Stoff, während doch nur eine dialogiſche Auftreibung ſtattfindet. Eine Szene kann aus wenigen eigentlichen Hin- und Herreden beſtehen, von denen jede einen Schritt vorwärts thut, und die dann nur durch dialogiſche Kunſt entfaltet ſind, ſodaß viele Glieder zu ſein ſcheinen, wo nur wenige oder gar nur eines iſt. So müßte jedem Geſpräche ein aus wenigen Reden beſtehender Katechismus zu Grunde gelegt werden, der das zu wiſſen und zu bereden unbedingt Nötige enthält. Ein auf das Allernotwendigſte reduzierter Stoff, dialogiſch ausgeſchwellt. Der Charakter des dramatiſchen Dialoges iſt ſcheinbare Abweſenheit jeder Dispoſition, eine Art künſtlicher formeller Konſtruktionsloſigkeit, ſcheinbare Verzehrung der Form, ſoweit dieſe vom Dichter als ſolchem kommt, durch den Gegenſtand, künſtliche Einkleidung durch den Sinn. Gleichſam ein ſtetes Durchbrechen des unmittelbaren Sinnes durch die formelle Geregeltheit des Ausdruckes. Wie eine lebendige Hecke üppig ihr lattenes Gerüſt überſchwellt und überrankt und doch von dem Gerüſte in gerader Linie erhalten wird. — Man muß die Kunſt des Dialoges in all ihren großen und kleinen Mitteln ſtudieren. So kann z. B. das erſt noch etwas andres bringen, als was nach Frage oder nach logiſchem Zuſammenhange zunächſt erwartet wird, Seelenzuſtände malen helfen, zugleich läßt dies Kunſtmittel den lyriſchen Rhythmus eines ganzen Geſpräches nicht aufkommen, der undramatiſch iſt; es mäßigt und kühlt beſtändig

die Spannung, wo dieſe zu leidenſchaftlich werden könnte, wie es auch im Gegenteile dieſelbe ſtauend vermehren kann, es giebt Gelegenheit zur Charakteriſtik der Perſonen, zur Vervollſtändigung der Motive, zu poetiſcher Ausmalung, zur Repräſentation, zur plaſtiſchen Breite und Dicke des Dialoges. Auch an ſich, in Ruhe, iſt es das Palladium des dramatiſchen Dialoges. Dieſe Retardation macht geiſtigen und poetiſchen Charaktergehalt möglich und erhält doch immer beim Gegenſtande, es iſt das Hauptmittel zur objektiven Ruhe und plaſtiſchen Kühle der Repräſentation. Auf dieſer Kunſt beruht auch hauptſächlich das Wuchtige bei Shakeſpeare. — Wie der dramatiſche Vorgang nur ſtiliſierte Wirklichkeit iſt, ſo ſoll es auch die dramatiſche Sprache ſein. Aber ſo, daß ihre Wirklichkeit weniger im einzelnen als im ganzen liegt. Wie im Freskobilde, welches auch für einen ferner ſtehenden Betrachter die Umriſſe härter, alles wuchtiger, breiter, nachdrücklicher behandelt, ſonſt in der Qualität der der Wirklichkeit, des Lebens gleich. — Auf welche Weiſe nun fügt Shakeſpeare ſeine Parentheſen ein? Er hat zwei Arten; die eine giebt dem Satze das Plaſtiſche, wuchtig Retardierende, die andre aber gewinnt es durch Überwachſen über die Unterordnung und treibt die Form des Satzes aus den Fugen, ſie bringt ſo das dramatiſche aus der Konſtruktion Fallen zuwege. Eine andre Art zerſtört durch ihre heftige Ironie die Form gleich völlig im Hinzutreten, ſodaß der Verſtand gar keinen Verſuch macht, um den Zuſammenhang mit dem, was folgen ſollte, zu erhalten, ſondern Zuſammenhang und Folge zugleich aufgiebt. So z. B. der Anfang des Othello; Jagos Rede „Drei Mächtige aus dieſer Stadt“ u. ſ. w. Hier iſt der einfache Grundgedanke durch Parentheſe oder Parentheſe in Parentheſe ausgeſchwellt, ſodaß der tote Mechanismus einer künſtlichen Periode zu

einer gestikulierenden künstlerischen Folge von freigelassenen Sätzen, zu einem lebendigen Organismus wird. Der für Jago charakteristische Thätigkeitstrieb, die Unruhe und Geschäftigkeit der Intriguensucht ist immer wieder retardiert durch ganz kurze parentheſische Brocken, sodaß dies Retardieren selbst etwas von jener Unruhe und vom Mangel an Behagen hat. Wie viele Umschreibungen des „ein Michael Cassio," in denen seine mißgünstige Kritik sich, den Affekt auslebend, eine Güte thut, sind hier als Parentheſen und Parentheſen in Parentheſen verwandelt, vorwärts treibend und retardierend zugleich. Man könnte sagen: Es sind Umschreibungen seines inneren Verhältnisses zu Cassio, in deren Häufung seine unruhige und echauffierte Mißgunst sich selbst treibend staut. — Auffallend ist es doch, daß alle Reden in Shakespeares Drama, die ich bis jetzt untersucht habe, und darunter die längsten und lebendigsten, die scheinbar eine ganze Reihe selbständiger Sätze zu sein scheinen, sich auf einen einzigen kurzen Satz zurückführen lassen, durch bloße Ignorierung der Interpunktion und durch Herauswerfen von Zwischensätzen (Parentheſen im weitesten und engsten Sinne), und daß dieser Satz ohne irgend eine Veränderung, ganz wie er ist, nicht allein ein formell ganz richtig gebauter, sondern auch ein materiell vollständiger ist, d. h. das Wesentliche von dem, was Shakespeare mit dem ganzen Kunstgebäude, daraus er durch bloßes Hinwegnehmen entstanden ist, sagen will, schon vollständig enthält. Zuweilen sind einer oder zwei dieser Zwischensätze notwendig beizubehalten, um den ganzen wesentlichen Sinn in ihnen zu haben — man kann eben denken, diese standen schon in der einfacheren Rede, die er allmählich dann mit den vielen andern geschwellt. Man sollte denken, er habe jeden Auftritt erst so ganz einfach und knapp dramatisiert, mit so wenigen Reden als möglich, und diese Reden in knappen Sätzen, mit

denen er das Weſentliche des Auftrittinhaltes feſtgehalten, und nur das Weſentliche. Dann habe er einiges allmählich immer mehr erweitert, ohne etwas hinzuzubringen, was in jener Faſſung nicht ſchon lag; das eine mehr, das andre minder, manches gar nicht, ſondern es blieb, wie es in der einfachſten Anlage ſtand. *Die eigentümlichſte Art der Parentheſe iſt diejenige, welche ſich anſtellt, als ob ſie ein nochmaliger Anfang eines in Verwirrung geratenen Satzes (Vorderſatzes) wäre, aber in der That nur eine emanzipierte Einſchiebung iſt. Dieſe Wiederanfänge geben nun bloß eine neue Form ab, ſie beziehen ſich in Hinſicht der Materie, die ſie noch einmal bringen, auf den unvollendet gebliebnen erſten Anfang, wie in der Rede Rodrigos der neue Anfang „Wenn ihr das wißt" in dem „Das" das Material des erſten Anfangs „Daß eure ſchöne Tochter in dieſer ſpäten Stunde" zuſammengefaßt und nicht noch einmal wiederholt iſt. Immer finden wir, nicht allein im „Othello," daß die einzelnen Nebenſätze des Gefüges wie der Hauptſatz (Vorder- und Nachſatz, wozwiſchen die Parentheſen eingeſchoben werden) verhältnismäßig kurze und nachdrückliche ſind. Die Kürze vertritt den Fortſchritt, das weitertreibende Element, die Stauung derſelben durch einander dienen dem retardierenden.* Auf dieſe Weiſe wurden die einzelnen Reden nicht allein in der Anzahl ihrer Sätze reicher, ſondern es wurden auch mehrere Reden — urſprünglich auch nur Parentheſen im weiteren Sinne, aber dann mehr oder weniger emanzipiert. Und wirklich wäre es ihm, wenn er ſich hätte gehen laſſen wollen, ohne jene erſte einfache Anlage zu machen, kaum möglich geweſen, ſo bei der Stange zu bleiben, d. h. nur das Weſentliche zu bringen, und nichts weiter als das Weſentliche, ſodaß nur ein geſchwelltes Einfaches, ein ausgeführtes Weſentliches zuſtande kam, und daß man nun von den Zwiſchenſätzen ſo viel oder ſo wenig

ſtreichen kann, als man will, ohne daß vom Weſentlichen des Inhalts etwas verloren ginge. Wie käme es auch ſonſt, daß alle dieſe Zwiſchenſätze nur den Inhalt des Hauptſatzes umſchreiben oder auch die Parentheſe in Parentheſe den der Parentheſe, in welche ſie wiederum eingeſchaltet iſt, alſo bloß umſchreiben, ausmalen und in der Art ihrer Zuſammenfügung, ihres Baues, zugleich der allgemeinen Plaſtiſierung der Rede und ihrer größern oder geringern Lebendigkeit und der beſondern der Charaktere in der betreffenden Situation dienen? — Sollte denn nun vielleicht auch die Kompoſition bei Shakeſpeare auf ähnliche Weiſe entſtanden ſein? So, daß aus einer einfachen Vorgangsdispoſition mit wenigen Gelenken nach und nach durch Erweiterung eine reiche entſtand, deren Suiten und Auftritte hier ſich verhielten, wie dort die Parentheſe und Parentheſe in Parentheſe? Ohne daß die Geſchichte ſelbſt und die einfache Eindrucksberechnung alteriert wurden? Und wie die Kompoſition der Charaktere immer mit der des Vorganges eine und dieſelbe war, ſodaß auf dieſe Weiſe kleinere Züge zu den größern ſich geſellten, wiederum wie Parentheſen u. ſ. w. und ſo aus der einfachen und gebundnen Geſtalt eine reiche und freiſtehende und ſouverän ſich bewegende wurde, ohne daß das Grundverhältnis des Charakters ſich veränderte, d. h. ohne daß etwas Neues hinzugebracht wurde, welches nicht ſchon in der erſten einfachſten Konzeption der Geſtalt lag. Das einfachſte Grundſchema: ein Menſch wird durch ſeine Natur und von außen durch die Situation bewogen, ſich eine Aufgabe zu ſtellen, der er wiederum durch die Beſchaffenheit jener Natur nicht gewachſen iſt; aus dieſem Widerſpruche geht Leiden hervor; aus dieſem die Schuld, meiſt Blutſchuld u. ſ. w., die dann zur Nemeſis wird. Dasjenige in ſeiner Natur, welches ihn der Aufgabe unangemeſſen macht, iſt der tragiſche Charakter-

zug und wird in konkreten Beiſpielen ausgemalt. Dieſe Beiſpiele ſind im Charakter und im Stücke, was die Ausmalungen, Umſchreibungen der Grundvorſtellung im Dialoge ſind, und bilden als Parentheſen dieſer Grundvorſtellung ſelber den Bau der Rede, der dialogiſchen Kompoſition, wie jene den Bau des Vorganges, die pragmatiſch-ideale Kompoſition des Stückes bilden. — Wunderbar iſt es, wie höchſt vortrefflich dieſer künſtleriſche Aufbau den entgegengeſetzteſten Darſtellungszwecken dient. Man vergleiche mit jener Rede Jagos, in der die ganze Unruhe und der unſtete Thätigkeitsreiz der Intrigierſucht zur lebendigſten Anſchauung kommt, z. B. diejenige, in welcher Othello dem Dogen die Entſtehung ſeines Einverſtändniſſes mit Desdemona erzählt, und welche wiederum die Schlichtheit und tüchtige Treuherzigkeit, die ganze heroiſche Naivität und Ehrlichkeit Othellos darſtellt. Es iſt in den drei Szenen des erſten Aktes des Othello durchaus nichts Unweſentliches, aber das Weſentliche iſt durch liberalen Dialog in plaſtiſcher Breite zur Wirklichkeit gemacht, in die man ſich völlig und behaglich einlebt. Man betrachte z. B. genauer den Bau der Rede des Othello (Akt 1, 3):

A. Stimmt bei, ihr Herrn: (ich bitt euch drum;) gewährt
Ihr freie Willkür.)
(Der Himmel zeuge mirs,) dies bitt ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt,
[Noch heißem Blut zuliebe, (jungen Trieben
Selbſtflüchtger Lüſte, die jetzt ſchweigen müſſen,)]
Nur ihrem Wunſch willfährig hold zu ſein;
Und Gott verhüt, eur Edeln möchten wähnen,
Ich werd eur ernſt und groß Geſchäft verſäumen,
Weil ſie mir folgt — nein, wenn der leere Tand —
(Des flüchtgen Amor) mir mit lippger Trägheit
Des Geiſtes und der Thatkraft Schärfe ſtumpft,
(Und mich Genuß entnervt und ſchwächt mein Wirken,)
Mach eine Hausfrau meinen Helm zum Keſſel,
(Und jedes niedre und unwürdge Zeugnis
Erſtehe wider mich und meinen Ruhm! —)

B. Stimmt bei, ihr Herrn —
— — — — — — — —
Dies bitt ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt,
— — — — — — — —
— — — — — — — —
Nur ihrem Wunſch willfährig hold zu ſein,
Und Gott verhüt, eur Edeln möchten wähnen,
Ich werd eur ernſt und groß Geſchäft verſäumen,
Weil ſie mir folgt. —

C. Stimmt bei, ihr Herrn —
— — — — — — — —
Dies bitt ich nicht,
Den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt,
Noch heißem Blut zuliebe — —
— — — — — — — —
Nur ihrem Wunſch willfährig hold zu ſein,
Und Gott verhüt, eur Edeln möchten wähnen,
Ich werd eur ernſt und groß Geſchäft verſäumen,
Weil ſie mir folgt — nein, wenn der leere Tand
Des flüchtgen Amor mir (mit üppger Trägheit)
(Des Geiſtes und) der Thatkraft Schärfe ſtumpft,
— — — — — — — —
Mach eine Hausfrau meinen Helm zum Keſſel.
— — — — — — — —
— — — — — — — —

In dieſer Rede iſt in B der vollſtändige Sinn, bei C iſt von den gewöhnlich je zwei ſich folgenden Umſchreibungen allemal die zweite weggelaſſen. Nun ſind bloße Füller: „Ich bitt euch drum, der Himmel zeuge mirs.“ Dann haben wir in den Umſchreibungen, Parentheſen und Parentheſen in Parentheſen, einen völligen Parallelismus „Den Gaum zu reizen meiner Sinnenluſt,“ und „Noch heißem Blut zuliebe,“ und dazu noch eine eigentliche Parentheſe (jungen Trieben u. ſ. w.); wiederum „Wenn der leere Tand (des flüchtgen Amor) mir (mit üppger Trägheit) des Geiſtes und der Thatkraft Schärfe ſtumpft,“ „Und mich Genuß entnervt“ und noch einmal „Und ſchwächt mein Wirken“; ferner: „Mach eine Hausfrau,“ „Und jedes

niedre" u. ſ. w. Die plaſtiſierenden Attribute „flüchtig," „mit üppger Trägheit" nicht gerechnet. — Wie macht dieſer breite, füllereiche Dialog es möglich, detaillierende Charakterzüge, Motive anzubringen, und verbirgt zugleich ihre Abſichtlichkeit, ſodaß der individuelle Charakter eben nicht bloß ſeine Individualität beſtändig zeigt — wie ein hagres Gerippe —, ſondern zugleich den mittlern Menſchendurchſchnitt der Perſon. Hier iſt ein Beiſpiel, wo Goethes „Winkler und Steifer" mit dem „Unduliſten" vereint ſchon etwas beßres wird, als was dieſe künſtleriſchen Typen allein und unvermiſcht ſind. —

Dichter, Schauſpieler und Zuſchauer

— — Am dramatiſchen Kunſtwerke arbeiten drei Mann, der Dichter, der Schauſpieler, der Zuſchauer. Im Innern des Zuſchauers erſt entſteht während der Aufführung durch des Dichters, des Schauſpielers und ſein eignes Zuthun das Kunſtwerk. Seine Sache iſt, die unbefangne Menſchennatur in ſich wirken zu laſſen; des Dichters Sache iſt, Schauſpieler und Zuſchauer zu dem zu zwingen, was er hervorgebracht haben will. Wunderlich! Warum beurteilt man einen Roman nicht nach der Wirkung, die er, als Schauſpiel aufgeführt gedacht, haben müßte, wenn man, wie gewöhnlich geſchieht, ein Drama nach der Wirkung auf den Leſer kritiſiert? Die meiſten Kritiker ſehen das für ein Kunſtwerk an, was auf dem Papiere ſteht, die Zeichen, die den Geiſt beſchwören ſollen, für ihn ſelber. — Der Dichter muß nicht allein die Wirkung, die er beabſichtigt, zu erreichen, ſondern auch jede andre zu verhindern wiſſen, die er nicht will. Er muß ſorgfältig vorhergeſehen haben, daß ſeinem Helden, denn in dieſem muß zunächſt das, was im Stücke wirken ſoll, alſo das Stück ſelbſt zur ſinnlichſten Erſcheinung

kommen — keine andre Figur über den Kopf wachsen kann; auch der virtuose Schauspieler darf nicht imstande sein, dem von einem guten Schauspieler gespielten Helden etwas von dem Interesse, welches der Dichter beabsichtigt hat, zu rauben. Wenn bei der Aufführung eine Nebenrolle mehr Gefallen erregt als der Held, so ist dies ein Beweis, daß der Dichter seine Kunst nicht versteht oder sie nicht, wie er sollte, angewandt hat. Es ist das ein weit bedeutenderer Fehler, als ein kleiner Sprung in der Pragmatik. Überhaupt sind nur diejenigen wirkliche Fehler, die bei guter Aufführung zu Tage kommen; was auf dem Papiere steht, ist wie eine gemalte Porzellantafel, die noch nicht gebrannt ist, deren einzelne Farben wie ihre Verbindung durch den Prozeß des Brennens mannigfaltig geändert werden. Statuen, die an hohen Orten stehen sollen, müssen anders in den Verhältnissen behandelt werden, als andre, weil der Einfluß der Höhe auf das Auge von vornherein berechnet sein muß. Die Beleuchtung von allen Seiten, von unten am stärksten, wie sie auf dem Theater stattfindet, verlangt lebhaftere, grellere Farben; denn die natürlichen verschwinden davor. Daher verlangt künstlerische Wahrheit im Drama auch die Sprache nachdrücklicher, aufgesetzter, sozusagen pastoser und hervortretender, als z. B. im lyrischen Gedichte, weil dies andre Bedingungen, daher eine andre Art der künstlerischen Wahrheit hat. Dasselbe gilt von den andern Erfordernissen. Ich kenne nur einen dramatischen Dichter, in dem der Gedanke seines einen Zweckes so überall gegenwärtig und wirkend sich zeigt, bei welchem die Komposition so vollständig aus demselben hervorgegangen ist, und zwar mit dem Scheine eines Naturprozesses, der sich selber vollzieht, und verstehe daher nicht, wie Shakespeare in der Komposition nicht musterhaft sein soll. Nun,

wenn Shakeſpeare nicht, wer ſonſt? Bei jedem andern Dramatiker ſehe ich überall die Mittel unter ſich und mit dem Zwecke im Streite, einen Eindruck den andern verwiſchen oder verfälſchen, am Ende eine falſche oder gar keine dramatiſche Wirkung. Nun, einen größern Fehler kann, denke ich, ein Drama nicht haben, als wenn es nicht dramatiſch wirkt. Und das wird meiſt der Fall ſein, wo der Verſtand ſich Rechte anmaßt, die ihm nicht zukommen. Sehen Sie die Venus von Tizian im Dresdner Muſeum, jeder Zollgroß Fleiſch iſt allein beſehen unnatürlich; kein einzelner Zoll lebendigen Fleiſches ſieht ihm ähnlich; deſto ähnlicher das Ganze dem Ganzen eines natürlichen Körpers. Und im ganzen geſehen hilft jeder einzelne Zoll mit zur Täuſchung durch das Ganze, wie er ſeine Wirkung von dem Ganzen borgt, d. h. kein Kunſtwerk ſoll eine andre Wahrheit anſtreben, als die künſtleriſche Wahrheit, die ſeiner beſondern Gattung zukommt. Der Verſtand iſt die vorzugsweiſe epiſche Kraft; in der Kunſt des Dramas, namentlich in der Tragödie darf er nur negativ wirken, d. h. Störendes entfernen, Bedenken vorausſehen und ihnen vorbauen. Das Ganze muß unſern Glauben gefangen nehmen, und das Einzelne ſeine Glaubwürdigkeit vom Ganzen nehmen. —

— Shakeſpeares künſtleriſche Wirkung liegt beſonders im Dialoge; wenn der Vorgang ſelbſt ſpringt, ſo thut dies nie während einer Szene der Dialog; hier iſt immer ſcheinbar eine behagliche Vollſtändigkeit und ein natürlich-ungetriebner Gang. Darin mit liegt die plaſtiſche Ruhe. In ſeinem Dialoge wird uns die Geſchichte ſelbſt und das Weſen der Perſonen zugeſpielt, wir wiſſen nicht wie. — Er weiß mit wunderbarer Kunſt einen reichen Stoff zuſammenzudrängen und doch dem Vorgange die Behaglichkeit zu geben, der man nicht anmerkt, daß der Dichter drängen muß.

— Wie wenig ſind ſeine Geſpräche gedrängt! Im Dialoge iſt ſozuſagen die konſervative Macht der Shakeſpeariſchen Ausführung. Hier gilt es ihm nie, einen Reichtum zu drängen; ſtets nur, ein einfaches Korn von Inhalt zur ſcheinbar reichſten Geſtalt zu treiben. Das Weſen ſeiner Ausführung im Dialog iſt ſtets Umſchreibung, mit Parentheſen; hier paart er plaſtiſche Ruhe und Reichtum an innerm Gehalt und äußerer Natur. Seine Kunſt iſt hier, das an ſich Einfache, was mit zwei Worten zu ſagen wäre, zu dehnen; aber auf ſo intereſſante und amüſante Art, daß die Dehnung ſelbſt uns mehr feſſelt, als was er uns mitzuteilen hat. Nicht was ſie uns, ſondern wie ſie es uns ſagen, iſt ihm die Hauptſache. — Seine Zwiſchengeſpräche und Zwiſchenſprecher ſind, von techniſcher Seite betrachtet, dasſelbe, was der Chor der Griechen war. Dieſer ernſte, reflektierende oder komiſche und witzelnde Chorus iſt das Palladium der Natur bei den Griechen und bei Shakeſpeare. Das führte ihn auch auf die Doppelhandlungen, die in fortſchreitender techniſcher Ausbildung ſich bei ihm finden. Wohin das Wegwerfen des Chores führt, d. h. zu welcher proſaiſchen Künſtelei, dies kann das Wegwerfen des griechiſchen in der tragédie classique, des Shakeſpeariſchen im modernen franzöſiſchen Schauſpiele zeigen. Am künſtleriſchſten hat Shakeſpeare dieſen Chor emanzipiert, doch zweckmäßigſt untergeordnet, in der Gloſterpartie des Lear. Hier und beſonders im Hamlet ſteht er nicht mehr äußerlich, ſondern er iſt ein notwendiger Teil der Gruppe um den Grundgedanken. — — Eine Rede iſt um ſo poetiſcher, je weniger ſie Konventions-, Übereinkunftsausdrücke und je mehr ſie unmittelbare Naturausdrücke hat. So hat Shakeſpeare viele pſychologiſch-pathologiſche Momente unbewußt ſymboliſcher Natur erfunden, z. B. Othello: „Sieh, ſo blas ich meine Liebe in alle vier Winde.“ Dies Blaſen der

Verachtung gleichsam als Brechen des Stabes über den Verurteilten. —

Dichter und Schauspieler. Shakespeares Kunst

Dichter und Schauspieler müssen sich zu einer Kunst vereinigen, sie müssen sich im ganzen wie in jedem einzelnen Moment innigst durchdringen. Damit nicht bloß ein mechanisches Konglomerat, sondern ein lebendiger, künstlerischer Organismus aus dieser Vereinigung, eine wirkliche und selbständige Kunst daraus werde, die dramatische, muß die umfangreichere Dichtkunst sich in die Schranken der engern Schauspielkunst fügen und ihre Absicht teilen: Menschendarstellung, wobei sie nicht verlieren, nur gewinnen kann, da das höchste, was der Mensch darstellen kann, eben er selbst ist. Keine der beiden Künste darf eitel und selbstsüchtig einen Erfolg für sich allein erringen wollen, jede nur einen teilbaren, durch und mit der andern. Die Dichtkunst muß nach ihren Gesetzen das Einzelne des Stoffes zu einem Geschlossenen machen, d. h. den Stoff so durchgeisten, daß er lediglich der ethisch-psychologische und schauspielerische Gehalt seiner selbst im Typus ist, daß das Kunstwerk eine fortwährende Motivierung, ein psychologisch-ethischer kritischer Kommentar seiner selbst wird. Er muß dann diese durch den Geist reproduzierte Wirklichkeit, Wahrheit, wiederum durch Naturzüge, durch das Medium der Schauspielkunst zu einer illusorischen Wirklichkeit verkörpern. Das abstrakte Handlungsschema muß ganz von der Korrektheit handelnder, typischer Menschen verschlungen werden, wie das Holz durch die Flamme. Diese Flamme ist eben die Erscheinung der dramatischen Kunst, wie die gemalten Figuren in einem Bilde aus der Fläche der Leinwand rund und energisch hervortreten müssen. Das Unmittelbare gehört

dem Drama, deshalb muß die Leidenſchaft das Hauptmotiv ſein, nicht die Reflexion, dieſe müßte denn, wie im Hamlet, ſelbſt zur Leidenſchaft geworden ſein. Das Tragiſche iſt der immer notwendige Nexus von Schuld aus Leidenſchaft und von Leiden aus Schuld. Die äußere Begebenheit iſt nur ein Symbol der notwendig innern und teilt inſofern ſich mit jener in das Gefühl der Notwendigkeit des Ganzen; ſonſt kann in ihr nur Zweckmäßigkeit, nicht Notwendigkeit erſcheinen. So iſt es z. B. nicht notwendig, daß der engliſche König den Macbeth mit Krieg überzieht, der in Macbeths Tode den äußern Abſchluß herbeiführt; aber daß ein Menſch wie Macbeth, der ein ſo ſtarkes Gewiſſen mit einer momentan ſtärkern Leidenſchaft verbindet, an dieſem Widerſpruche in ihm ſelbſt moraliſch untergehen muß, das iſt notwendig. Ein Stück wird tragiſch, wenn alles Handeln des Helden leidende Schuld und ſchuldvolles Leiden iſt, aus der Schuld und ihren Motiven und Umſtänden wird der Charakter des Helden konſtruiert. — Das reelle Darſtellungsmittel iſt der Schauſpieler. Er kann einen handelnden und leidenden Menſchen wirklich darſtellen, alles andre kann nur angedeutet werden, wie das Fallen eines Glaſes vom Tiſche auf einem Gemälde nicht dargeſtellt, ſondern nur angedeutet werden kann, dadurch, daß wir das Glas in einer Stellung ſehen, wo es über den Schwerpunkt ſo hinausgeneigt iſt, daß es fallen muß, welche Andeutung eben die Phantaſie ergänzt. Die Erſcheinung von dem äußern Sinne iſt hier wie in der dramatiſchen Kunſt die Hauptſache. Und wie thöricht wäre es, das weit ſtärkere Mittel der Darſtellung mit dem ſchwächern der Andeutung zu vertauſchen. Daher iſt die Darſtellung und Kritik von Menſchen ſelbſt innerhalb ihrer Zuſtände der natürliche Vorwurf der dramatiſchen Kunſt, nicht die Darſtellung von menſchlichen Einrichtungen, Sitten, Ge-

bräuchen. Dieſe gehören als Darſtellung dem Epos, die beſprechbare Debatte gehört dem Buche und der Rhetorik. Die Handlung ſelbſt iſt ein Abſtraktes, welches nur an den Menſchen ſelbſt, d. h. in der Darſtellung handelnder und leidender Menſchen konkret darzuſtellen iſt. Rede und Gebärde müſſen ſich dabei ſo durchdringen, daß der Gedanke ſich gebärdet und die Gebärde redet. — Shakeſpeares Dialog, ja ſein ganzes Verhalten als Autor iſt: gedrängte Ausführlichkeit, ausführliche Gedrängtheit, ein ſich zuſammennehmendes Sichgehenlaſſen, fortſtrebendes Retardieren, retardierendes Fortſtreben, ſcharfe Breite, ruhige Gewalt, größte Abſichtlichkeit in ſcheinbarſter Unabſichtlichkeit. —

Scheinbare Zuſammenhangsloſigkeit bei den engliſchen Dramatikern

Es iſt wahr, die ſcheinbare Zuſammenhangsloſigkeit der einzelnen Szenen bei den engliſchen Dramatikern fällt uns auf, wenn wir vom franzöſiſchen Theater oder von dem nach ihm gebildeten hinweg zu ihnen kommen; dennoch iſt die höhere Illuſion und die Idealität des Vorganges, beſonders bei reichen Stoffen, und beſonders der anſpruchsloſe Schein abſichtsloſer Natur nur bei ihrer Behandlung der Szenenfolge möglich. Was das Behagen, das Unabſichtliche, die künſtleriſche Wirklichkeit im Dialoge betrifft, ſo ſcheinen mir Shakeſpeares nächſte Nachahmer, wie Webſter ꝛc., in denſelben Fehler zu verfallen, der uns bei den Romantikern von Tiecks Schule begegnet; jenes künſtleriſche Sichgehenlaſſen iſt kein ſcheinbares bei ihnen, ſondern ein wirkliches, kein Kunſtmittel, die ungeheure Abſichtlichkeit der Sache ſelbſt äußerlich zu maskieren, ſondern ſie ſehen darin eben die Aufgabe

der Kunſt ſelbſt; es iſt kein dargeſtelltes Sichgehenlaſſen der Perſonen des Gedichtes, ſondern des Dichters ſelbſt. —

Shakeſpeare und Montaigne

— Merkwürdig iſt die Ähnlichkeit Shakeſpeares und Montaignes im Raiſonnement, das wohl aus der Faſtgleichzeitigkeit, zum Teil aus Bekanntſchaft Shakeſpeares mit Montaignes Werken zu erklären ſein möchte. Auch bei Montaigne iſt die Kühle der Reflexion, welche die geiſtige Geſundheit kennzeichnet; wie er an Shakeſpeare und die Alten erinnert in ſeinem unerſchütterlichen Fußen auf Erfahrung und Wirklichkeit. Iſt nicht ein Shakeſpeariſches Drama gewiſſermaßen eine in Handlung und Rede gekleidete Abhandlung Montaignes? Wie erinnert das 19. Kapitel des erſten Bandes über „Philoſophieren heißt ſterben lernen" an den Hamlet! Das „Reiſſein iſt alles" klingt bei jedem Satze Montaignes als Refrain in unſrer Seele mit. Manche Stellen im Hamlet: „Iſts nicht heut, ſo iſts morgen" u. ſ. w. ſind wie aus dieſer Abhandlung in die Tragödie hinübergenommen. Wie Montaigne von ſich geſteht, war dieſe Betrachtung ſeine Lieblingsbetrachtung. Es wäre doch wunderbar, wenn dieſer Montaigne das Urbild des Hamlet wäre, d. h. ſeine Selbſtſchilderung in den Eſſays; wenn damit das typiſche Schickſal eines ſo Beſchaffenen ins Licht geſetzt worden wäre. Die Reflexion iſt ja eben im Hamlet die Darſtellung eines Reflektierenden; es iſt ja nicht Shakeſpeares Reflexion, ſondern die dargeſtellte Reflexion überhaupt. Wie Shakeſpeare in andern Stücken andre Leidenſchaften und Seelenzuſtände an einem Menſchen darſtellte, ſo hat er es hier mit der zur Leidenſchaft gewordenen Reflexion gethan. Wenn er zeigen will, wie das Übermaß von

Reflexion und die Abschwächung der Thatkraft durch philosophisches Grübeln den Menschen zu Grunde richten kann bei den schönsten Naturanlagen, bei aller Gunst des Glückes, so muß er eben dieses Übermaß und dieses philosophische Grübeln darstellen. Und in der That ist es nicht Shakespeares Philosophie, sondern Hamlets, oder wenn man will, Montaignes. Shakespeare ist nicht selber Hamlet. Er hat den Hamlet gedichtet, und Hamlet den Faust und den Wallenstein, d. h. Shakespeare ist der Spiegel seines Jahrhunderts, Schiller und Goethe sind ihres Jahrhunderts Spiegelbilder. An seiner Einseitigkeit scheitert der Held, er ist ja eben die Ausnahme, welche durch ihr Schicksal die Regel — die Meinung des ganzen Stückes beweist. Zur Darstellung eines Seelenzustandes ist Reflexion, auch objektiv genommen, unbedingt notwendig, denn jeder Seelenzustand macht sich Gedanken, wie das Volk sagt. Je nachdem er sich zu erhalten oder sich ein Ende zu machen strebt, wird er die Reflexion zu Hilfe rufen. Durch sie erhalten wir eine Empfindung dauernd, durch sie vertiefen wir uns in sie und schützen uns zugleich vor ihrer Übermacht. Reflexion ist es, wodurch wir sie steigern und schwächen können. Sie ist darum zugleich objektiv ein Mittel für den Dichter, die Eindrücke, die er beabsichtigt, zu verstärken, und zugleich das Mittel, sie nicht so stark werden zu lassen, daß der Grad von Freiheit darunter litte, der zum Genießen eines Kunstwerkes unbedingt nötig ist. Sie ist nur da am unrechten Orte, wo sie das Kalte noch kälter, das Flaue noch flauer macht, dann, wo sie auf das schlaff Rührende geht. Der Name Reflexionsdichter braucht uns nicht zu schrecken. Zum Schimpfworte ist er geworden da, wo Reflexion die ganze Poesie sein will, und der Dichter uns überall seine Reflexion giebt. Wo sie eine dargestellte ist, da ist sie poetisch berechtigt. Es ist damit wie mit der Rhe-

torik. Die Reflexion wird doch die Seele und das Fleisch des Dramas bleiben, und die Rhetorik seine Haut, aber beide müssen dramatisch sein, d. h. durch Charakter, Situation, Leidenschaft, Affekt, Kostüm ꝛc. modifiziert, die Reflexion und die Rhetorik der Natur, d. h. beide dürfen nicht Rohstoff sein, vielmehr poetisch-dramatisch reproduziert. — Der Individualismus kann keine beßre Arznei, kein beßres Gegengift finden, als allgemeine Betrachtungen von der Art und Weise wie bei Montaigne, wo stets von der Erfahrung ausgegangen wird, nicht von einem selbstgemachten Ideale, wo also die einzelnen Fälle ihre ihnen zukommende Stelle finden, wo sie sich unter den Durchschnitt subsumieren. Montaigne stellt nicht sowohl eine positive Norm auf, vielmehr räumt er die falsche hinweg; auch ist seine Art der Betrachtung mehr anthropologischer als psychologischer Natur, und besonders vergißt man darüber die steife Systematik, die dem Poetischen am meisten hinderlich ist. —

Shakespeare und Scribe

Ich sehe immer mehr, es ist eine Wahl, die uns nicht zu ersparen ist. Shakespeare und Scribe ꝛc. lassen sich durchaus nicht vereinigen. In der Scribischen Weise ist etwas Prosaisches, oder vielmehr sie ist prosaisch durchaus; wer Poesie damit verbinden will, kann es nur so, daß er der prosaischen Absicht ein poetisches Kleid überzieht, d. h. daß er poetisch angelaufene Prosa dichtet. Man kann nicht genug daran erinnern — denn es wird von Jahr zu Jahr mehr vergessen —, daß Poesie und Prosa durchaus verschieden sind, sowohl im Zwecke als in den Mitteln, schon im Samen und Embryo; daß sie nur das einfachste Material gemein haben, das Wort. Die Prosa braucht es aber anders und zu anderm Zwecke; sie

will überzeugen oder überreden, die Poesie will täuschen; d. h. die Prosa kommt vom Verstande und geht auf den Verstand, die Poesie vom innern Sinne auf den innern Sinn. Daher ist schon der einfache Gedanke in der Prosa ein andrer als in der Poesie. Der poetische hat Gestalt, Gebärde, Physiognomie, Rhythmus, Ton und Melodie; er ist halb Anschauung halb Gefühl und halb Gedanke; er ist ein angeschauter Gedanke oder eine gedankenhafte Anschauung. Er ist ein Abbild des Menschen, ein Körper, der mit einer Seele eins ist, sodaß die Trennung ihn tötet. Ein Gedanke der Phantasie; eine Milchstraße von Verstandesgedanken, in welcher diese alle vorhanden sind, während er selbst keiner ist, und auch jene nicht erscheinen als das, was sie sind. — So unterscheidet sich der Gedanke der allgemeinen Phantasie der Wirklichkeit, d. i. der schaffenden Natur, von dem der schaffenden Kunst, daß diese in ein Stück Wirklichkeit die Gesetze der ganzen Wirklichkeit legt und sozusagen dem endlichen Geist eine Welt schafft, für diesen so übersehbar, als das Ganze der großen Welt in Raum und Zeit einem Ewigen sein mag. Die Harmonie, welche ganz gewiß für den, der ihr Neben- und Vor- und Nacheinander so mit einem Blicke durch- und überschauen kann in jener großen Welt, diese muß er in die kleine legen, die er der Durch- und Übersicht des endlichen Blickes darbeut. — Die ideale Einheit und Geschlossenheit ist es, was das Drama von der Wirklichkeit ablöst, die Mannigfaltigkeit und Ganzheit, wodurch es mit der Wirklichkeit zusammenhängt. —

Stilisierter und gemeiner Weltlauf. Rechte Popularität

In dem Mißbrauche, die Tragödie zum Vehikel von polemischen Tendenzen zu machen, eine besondre Wirkung polemisch darin zu erzielen, die der Wirkung,

die sie als Tragödie haben soll, entgegensteht oder sie doch jedenfalls paralysiert, ist sie ganz von ihrer natürlichen und künstlerischen Bestimmung abgekommen. Die Heiterkeit namentlich, die auch das Tragische als Kunstgenuß haben soll, ist damit nicht zu vereinigen. Sie ist Kampf einer Leidenschaft mit einem Bestehenden, dessen Recht als solches von den Leidenschaftsträgern anerkannt wird. So selbst im Julius Cäsar. Brutus und Cassius machen in der Freiheit, die ihre Leidenschaft ist, kein Recht, kein sittliches Moment geltend, kein Menschenrecht, sondern einen Menschentrieb, den Trieb mannhafter Naturen — und solche wollen sie sein —, nicht Besitznehmer eines Rechtes, das ihnen gehöre, nur eines Besitzes, den sie begehren. Die Shakespearischen Menschen wollen sich, d. h. in ihnen will ihre herrschende Leidenschaft sich gegen das, was im Besitze ist, was herrscht, gegen den Weltlauf, die Regel, durchsetzen. — Wir sehen einen Mächtigen, die individuelle Leidenschaft, gegen das allgemein anerkannte Mächtigere sich erheben, dessen Macht er kennt, und an der er zu Grunde geht. Er geht also aus Überhebung zu Grunde, im bewußten Wagnis — eine Eigenschaft der Leidenschaft, die, weil sie die Kräfte über das gewöhnliche Maß erhebt und nach dem Gesetze, daß wir das Gewünschte leicht glauben, diese Stärke zu hoch anschlägt; auch wohl im klarern oder dunklern Vorbewußtsein des dadurch beschworenen Unterganges. Dies Mächtigere muß uns sichtbar als solches dargestellt werden, sei es nun ein Bestehendes, eine Natur- oder sittliche Macht — wie das Gewissen im Macbeth —, nur nicht umgekehrt, daß der Herausforderer eine sittliche Macht ist und einer unsittlichen unterliegt, darum muß eine Leidenschaft sein, die — sei auch ihr Objekt ein sittliches — durch ihr Übermaß und Unmacht des Trägers in Schuld verfällt, d. i. unsittlich wird. Die Macht, die der Held herausfordert,

muß eine überlegne sein, und er muß dies wissen, es, wenn auch nur schweigend, anerkennen. Er übernimmt also bewußterweise ein Wagnis, bei dem er umkommt. Wir müssen baldmöglichst den Untergang voraussehen. Aber eben dies Wagnis und die Kraft, die er dabei aufwendet, giebt dem tragischen Helden das Imposante. Zugleich aber verhält er sich in alledem leidend — denn seine Leidenschaft ist es, die ihn zwingt, andres zu zwingen; so ist er zugleich ein Gegenstand des Mitleids. Shakespeare ist kein Asket. Lebensweisheit ists, die er empfiehlt und lehrt; die Klugheit, die uns die Welt dienstbar machen lehrt. Solche, wie sie Lorenzo und Julia anwenden, straft er nicht; solche, die auf Schlechtes geht und auf das, was früher oder später inneres und äußeres Verderben herbeiführen muß, wie Jagos, Edmunds, Richards III., ist keine Lebensklugheit mehr; diese straft er, wie sie sich auch in der Wirklichkeit straft. Seine Kunst steht mit dem Leben, der Wirklichkeit durchaus in keinem Gegensatze. Er wird ihr nur soweit scheinbar untreu, als in dem Gegensatze von Wirklichkeit und Kunst dies überhaupt schon begründet ist, da die Wirklichkeit nur in ihrer Gesamtheit geschlossen ist, die Kunst aber in jedem einzelnen Werke geschlossen sein, d. h. als dieses Ganze seine Bedingungen in sich selbst haben muß. Seiner Kunst Vorwurf ist der Weltlauf; ihre Seele das innere Gesetz des Weltlaufes. — In seiner Welt, die ganz die wirkliche ist, nur geschlossener und im Zusammenhange bloßgelegt, heißt das gut, was in der Wirklichkeit gut heißt, böse, was man in der Wirklichkeit so nennen würde, schön, häßlich desgleichen. Diese Poesie ist versöhnend, während man in wunderlichem Mißverstande jetzt die Poesie eine versöhnende nennt, die uns mit dem Leben entzweit, indem sie unsern Wünschen schmeichelt. — Der stilisierte „gemeine Weltlauf." — Die Handlung eine solche, die tragischen

Charaktere ſolche, ihr Verhältnis zu dem Gegebnen ein ſolches, wie ſie einen übeln Ausgang provozieren. Wie man die Tragödie einen Kampf von Rechten oder Berechtigungen nannte, ſo konnte man ſie auch einen Kampf des Unrechts mit dem Unrechte nennen, in welchem beide unterliegen. Doch geht dies, wie jenes, nur auf eine Anzahl Fälle. — So iſt bei ihm ein Boden gefunden, der nimmermehr wankend werden kann, und der jedem Stoffe, ſei er mythiſch, hiſtoriſch, Märchen oder Novelle, gerecht zu werden vermag, ohne dem Stoffe Gewalt anzuthun. Derſelbe, auf welchem alle Volksdichtung erwächſt, den jeder Menſch, der höchſtgebildete wie der roheſte, verſtehen muß, wenn er auch vielleicht dem Halbgebildeten und Überbildeten trivial erſcheinen mag. Der Zuſchauer braucht in das Theater nicht einen beſondern Maßſtab mitzubringen; denn der Vorgang auf den Brettern iſt nach dem Maße gebaut, das er im Leben, in der Wirklichkeit anwendet, ſo oft er über Handlungen urteilt. „Solches Thun, ſolche Menſchen nehmen kein gutes Ende.“ Und er braucht nichts als ſeine eignen Augen, ſeinen eignen unverbognen Menſchenverſtand; denn er wird durch keine Reflexion geblendet und irregeführt, er ſieht alle Bedingungen ſeines Urteils in anſchaulichem Leben vor ſich. Er ſieht das Mächtige, das ein Kühner herausfordert, er iſt dabei, wenn dies geſchieht; er ſieht Situation und Schuld, er kann den Rechnungsanſatz ſelbſt machen und nachrechnen von Ziffer zu Ziffer, von Poſition zu Poſition. —

Den Kampf in des Helden Seele, *dieſes Mangeln eben einer einzigen Anlage* zu vielen andern vorhandnen, dieſen Mißton, der die Harmonie ſtört und den ganzen Menſchen nicht dahin kommen läßt, wohin er kommen ſollte, dieſen Widerſpruch, dieſe Gebrochenheit hat Shakeſpeare nicht willkürlich als *Grundverhältnis des Tragiſchen*, nicht als

bloß ersonnenes Kunstmittel aufgegriffen, nein, er sah es in der menschlichen Natur und in der Geschichte als den letzten auffindbaren Grund des Schicksals der Menschen wirklich vorhanden und nahm es nur in seine Kunst herüber, weil er es fand, und weil er seine Kunst durchaus auf die Wirklichkeit gründen wollte. Höre man den ersten besten Menschen urteilen, so wird man vernehmen: Er hat diese gute Eigenschaft, diese, diese, und es würde ihm gelingen, was er will, wenn der Mangel nicht wäre. Wenn der und der nur das nicht hätte; dies verdirbt, was alles andre an ihm gutmacht. So ist diese Gebrochenheit, indem das konkrete Schicksal jedes Einzelnen aus ihr hervorgeht, zugleich selbst das allgemeine Schicksal aller Menschen, alles Menschlichen. Dadurch, wodurch die Shakespeariſchen Figuren schauspielerische Rollen, sind sie nun auch poetisch-wirkliche Menschen. Hebbel thut als Dramatiker, da das Drama es wesentlich mit der praktischen Seite der Menschen zu thun hat, ganz verkehrt, wenn er das Tragische in einen theoretischen Widerspruch verlegt und den praktischen für obsolet erklären will. Die extremen Fälle dieses Schicksals sind in Kunst und Wirklichkeit die tragischen.

Wenn philosophisch (nach Hegel) immer eine höhere geistige Stufe des Tragischen gefordert wird, so schreitet die Poesie umgekehrt, d. h. was der Philosophie die höhere Stufe, das ist der Poesie eine niedere, weil das sinnliche Moment, das ihr wesentliche, in jeder höhern Stufe der philosophischen Skala schwächer wird, die Anschauung, das Dramatische, Psychologische darin sich immer mehr in Reflexion, Rhetorik und Dialektik zerbröckelt. — Wie die Theologie früher, hat die Philosophie in neuerer Zeit die Poesie unterjocht und sich zur Stoff- und Gesetzgeberin der Poesie aufgeworfen und so unter dem Vorwande der Bildung der Poesie eigenstes Wesen gefährdet. Die Poesie wird

nur dann wieder sich erheben können, wenn sie frei gemacht wird von diesem Joche. So wurde im Drama die Hauptsache, das, was die Sinne anschauen, zur Nebensache.

— Hamlets menschlicher Trieb kann sein individuelles Temperament, sein Naturell nicht besiegen; das ists. Wo irgend möglich, ist solche Charakterisierung vom tragischen Dichter zu suchen; so kann und muß die individuelle Gestalt, die er schafft, so individuell und doch dabei so typisch werden, als nur möglich ist; dann wird kein Thun des Helden auffallen und die Kritik beleidigen; da es nun nicht auf Säulen oder gar Zieraten dieses Menschenbaues, sondern auf dessen tiefsten Grund gestellt ist, nicht aus dem Charakter, sondern unmittelbar aus dem Boden erwächst, auf dem der Charakter selbst erwachsen ist. — Solche Gegensätze sind Weichheit und Härte des Naturells. Ein tragischer Kampf der Art entstünde, wenn ein Mensch mit weichem Naturell hart sein sollte oder ein harter weich; wenn ein allgemein menschlicher Trieb von dem individuellen, bedächtigen, langsamen Naturell Raschheit des Entschlusses gebieterisch verlangt; wenn ein edles Naturell gemein handeln soll (Brutus). — Der Streit des Menschen mit dem Individuum in sich ist der tragische Streit, wenn er sich nicht versöhnen, nicht hinausschieben, nicht vertuschen, nicht kompensieren läßt, sondern zum Untergange der Existenz führt. — Durch dies Neuermittelte findet die Ansicht, daß Reflexion der Tragödie und ihrem Zwecke schädlich ist, d. h. Reflektieren der tragischen Personen über Recht und Unrecht, tiefere Begründung. Denn so wird die Tragödie ein Kampf elementarer Mächte, ein Kampf zwischen den Grundbedingungen der menschlichen Natur, wie sie unabhängig von Philosophie und Religion diesen selber als Bedingungen zu Grunde liegen. So können die Werke der tragischen Kunst selber

Natur sein, nicht bloß Naturdingen nachgeahmt; und so müssen sie von allen Menschen verstanden werden, von allen Bildungsklassen, Religionen, philosophischen Sekten, und können alle überdauern. So steht diese Kunst selbständig neben Philosophie, Geschichte, Religion, weil sie aus denselben ersten Quellen schöpft, ja noch naturwüchsiger als diese, da; weil sie Hand in Hand geht mit der weltalten Volksweisheit, die Religionen, Philosophien, nicht allein Konventionen der Denkweise überlebt hat und noch überleben wird. — Also: Widerspruch einer unabweisbaren Aufgabe — durch Einstimmung mit dem allgemein menschlichen Triebe — und dem Naturell dessen, dem die Aufgabe geworden. Hier treffe ich, wie es scheint, mit Goethe zusammen, denn sein „Sollen" ist doch, was ich hier Aufgabe nenne, sein „Können" (oder vielmehr Nichtkönnen), das der Aufgabe widersprechende Naturell. — Hierin ist nun Shakespeare urschaffend, wie die Natur, weil er seine Tragödie auf die elementaren Kräfte baut, nicht auf Ableitungen von denselben, wie z. B. statt Gewissens Religion oder gar eine positive Religion. Und das Gewissen siegt, z. B. im Macbeth, hier nicht, weil es das rechte, sondern weil es das stärkere ist. Denn auch in seinem Trotze ist diese Stärke des Gewissens zu lesen, wenn derselbe auch nur eine unwillige Anerkennung, und diese sich für etwas andres ausgiebt. Was Goethe das „Wollen" nennt, ist, dünkt mich, dasselbe mit dem, was er „Sollen" nennt. Nur weil in Fällen, wie in dem des Macbeth, die Willkür einstimmt in das Sollen, d. h. weil hier nicht bloße Überwallung, sondern Entschluß die Schuld einführt, nur das scheint Goethe zu der Verwechslung gebracht zu haben. Denn der Wille selbst, der sittlicher Natur ist, darf im Trauerspiele nicht beim Helden Platz finden, sonst wird die gegenstehende Macht, der er verfällt, zur unsittlichen, und das Ganze ein Sieg des

Unsittlichen über das Sittliche. Ebendeshalb aber, weil Shakespeare auf dem Boden der Natur steht (nicht als Gegensatz zum Sittlichen, hier ist der Weltlauf gemeint) und das Gewissen siegen läßt, weil es sich in Wirklichkeit, wenn auch nicht im Beginne des Kampfes, als das Stärkere, der Leidenschaft Überlegne erweist, ist er zugleich ein sittlicher Dichter; da der Weltlauf selbst im Zusammenhange ein sittlicher ist. Deshalb verweist Shakespeare auch nicht auf eine andre Welt, die die Schulden bezahlen soll. Dies ist das Gebiet der Poesie, das Gebiet der Sinnlichkeit, das sie nicht überschreiten darf, ohne ihre besten Kräfte einzubüßen. Sie bleibt hier sinnlich und widerspricht eben darum doch nicht der Moral; sowie Mächte des Bewußtseins streiten, wird das Problem ein philosophisches, es steht dann auf der Reflexion, dann kämpft Gesichtspunkt mit Gesichtspunkt, das Feld des philosophischen Dialogs, und die Ausführung kann nur eine rhetorische werden. Auf jener Seite des Elementaren, der Sinnlichkeit und Anschauung stehen die Griechen, Shakespeare und Goethe; auf der Seite der Reflexion Schiller und die französischen Klassiker. Jener Werke werden den Philosophen ein so fruchtbares Material geben, wie die Wirklichkeit, die Natur und Geschichte, aber sie werden nie ganz im Gedanken aufgehn, so wenig wie diese; jede Philosophie wird sich an ihnen versuchen und Ausbeute finden, wie an der Wirklichkeit selbst; diese dagegen sind aus einer gewissen Philosophie oder aus einer Konvention hervorgegangen und sind nur für diese und mittelst dieser zu fassen und zu genießen. — Also: Widerspruch einer unabweisbaren, durch die Natur gegebnen Aufgabe mit einem ebenfalls elementaren Stärkern in derselben Natur, *Widerspruch zwischen Aufgabe und Vermögen*. Brutus unternimmt eine Aufgabe, vom Freiheitstriebe diktiert, die im Widerspruche mit seinem

ſanften, menſchlichen Naturell ſteht, und geht daran unter, durch Schonung des Antonius. Im Lear ebenſo; ſein Leiden geht aus dem Widerſpruche ſeines Naturells mit der Lage, in die er ſich ſelbſt gebracht hat, hervor. Goneril ſagt das ausdrücklich: Der Alte will noch immer den König ſpielen, nach dem er uns die Krone gegeben; laſſen wir das zu, ſo wird ſeine Schenkung uns zum Hohne. Auch im Coriolan iſt der Widerſpruch ſeines Naturells mit der Aufgabe, die die Pietät ihm ſtellt. Im Egmont iſt der Widerſpruch ſeines Naturells, das ſanguiniſch-leichtſinnig iſt, mit ſeiner Aufgabe, klug und vorſichtig zu ſein. Aber dieſer Widerſpruch, der ein dramatiſch und theatraliſch ſehr fruchtbares Motiv iſt, wird bloß lyriſch ausgeſprochen und nicht dramatiſch-theatraliſch ausgebeutet. Der allgemein menſchliche Trieb der Vorſicht tritt ihn nur einmal an durch Oranieus Warnung und Abgang — Oranien iſt gewiſſermaßen das Geſpenſt in dieſem umgekehrten Hamlet —, und ſchnell iſt dieſer „fremde Tropfen“ aus ſeinem Blute entfernt. Dieſe Vorſicht liegt nicht als Trieb in ihm ſelbſt, der ihn mit ſeinem ſanguiniſchen Naturell in innern Kampf brächte, in dem dieſes ſiegte, ihre Mahnungen kommen nur von außen. Der Keim iſt da, aber nicht zur gegliederten Pflanze gezogen. — Das Problem in der Geſtalt des Hamlet oder vielmehr die Geſtalt Hamlets überhaupt hat Goethe nicht losgelaſſen; er bringt in ſeinen meiſten Stücken jenen Gegenſatz, aber in zwei beſondre Geſtalten verteilt, Clavigo, Carlos u. ſ. w. Wunderlicherweiſe iſt der ganze Gegenſatz im Fauſt und die eine Seite davon auch noch im Mephiſtopheles beſonders perſonifiziert enthalten. Dadurch verliert der Kampf dramatiſch und wird ein mehr lyriſch-rhetoriſcher, d. i. ein Kampf der Meinungen, Lebensanſichten. Auch im Othello iſt dieſer Widerſpruch zwiſchen der Eiferſucht, die in einem allgemein menſchlichen Triebe begründet

ist, also in einem Nichtglauben und einem Naturell, das ganz einfältig und gläubig ist, ganz auf den Glauben gestellt, zwischen einem Argwohn und einem Gemüte, welches das Vertrauen selbst ist. — Auch im Charakterlustspiele ist dieser Widerspruch das dankbarste Grundmotiv. Vergleiche Holbergs geschwätzigen Barbier. Seine Aufgabe ist, sein geschwätziges Naturell zu besiegen, aber dieses ist unbesieglich und bringt ihn um Befriedigung seines Glückstriebes, der ihm jene Aufgabe gestellt. Papageno in der Zauberflöte. — Dieser Widerspruch, wie in ihm der tragische Kampf, wie aus ihm die tragische Schuld und der Untergang folgt, und er selbst das tragische Leiden ist, ist zugleich der fruchtbarste Keim des guten Dramatischen und die Vorbereitung der daraus folgenden schauspielerischen Effekte. — Dieser Widerspruch oder diese widersprechenden Eigenschaften: der Antrieb zur Rache aus Pietät und das unlustscheue Naturell, oder Rachsucht und Unlustscheu sind das Wesentliche im Hamlet. Die andern Züge seines Charakters, seiner Persönlichkeit sind nicht wesentlich; sie sind ihm gegeben, um das unangenehm Wirkende des Wesentlichen darin zu überkleiden, um unsrer Sympathie für ihn den angenehmen Mischteil hinzuzuthun. Das Humane, Sanfte ist der Schwäche verwandt, die Redekunst, die theoretische Überlegenheit ist oft mit der praktischen Schwäche zusammen, desgleichen die Kunst und Lust des Intrigierens, der Verstellung — eigentlich weiblicher Waffen. Das Grübeln, ein Begleiter des melancholischen Temperaments, der Kunstfreund, Schauspielerdilettant reihen sich ungezwungen dem Geistreichen an; die feine, fürstliche Repräsentation, die bei aller Vertraulichkeit fremde Vertraulichkeit abhält, das Vornehme, Edle der Erscheinung gehören dem Stande, sind Kostüme. — Nur nicht zu vergessen, daß beide streitende Mächte auch aus der Situation sich sehr leicht erklären lassen. Auch

ein Zahmerer als Hamlet würde durch ſolche Beleidigung zur Rache getrieben werden, und der Macht eines Königs gegenüber, der ſolcher Dinge fähig iſt, als wir wiſſen, kann wohl auch ein Stärkerer eingeſchüchtert werden. — Die Situation weckt einen Trieb, ſtellt eine Aufgabe, der der Menſch nicht gewachſen iſt, oder zwingt ihn, eine ſolche Aufgabe an ſich zu ſtellen, die mit ſeinem eigenſten Weſen im Widerſpruche iſt, die er deshalb nicht löſen kann. Der innere Kampf iſt das Leiden, der äußere bringt den Untergang. Er unternimmt ein Wagnis, in dem er umkommt, und zwar bewußt, im mehr oder weniger klaren Vorgefühle des Unterganges. Hier iſt von Recht und Unrecht nicht die Rede. — Coriolan will Konſul werden; er unternimmt eine Aufgabe, die durch Volksſchmeichelei führt, wobei er Rollen ſpielen muß; eine Aufgabe, der ſein Stolz nicht gewachſen iſt, und die daher mißlingen muß. Wenn er aber ſo ſtolz iſt, warum will er Konſul werden? Das wäre das Wollen eines Ehrgeizigen. Da muß die Pietät ihn zwingen. Dadurch wird die Stärke der Pietät gezeigt, die am Ende ihn doch ſtürzt, doch nicht ſeinen Stolz, nur ſeine Rachſucht. — — Die dunkle Tiefe der Charaktere ſoll in der Kunſt mit dem heitern Reiche des Bewußtſeins vertauſcht werden, ſo will es die Philoſophie; ſie vergißt, daß das Poetiſche eben in jener dunkeln Tiefe wohnt und das heitre Reich des Bewußtſeins nicht poetiſcher, ſondern philoſophiſcher Boden iſt, und nicht der Anſchauung, ſondern der Reflexion, nicht dem Dramatiſchen, ſondern dem Rhetoriſchen gehört. Licht wollen die Philoſophen, aber der Poet Farbe. — — Seelen zu tragiſchen Charakterproblemen: er kann ſich nicht unterordnen, er kann ſich nicht ſchicken, nicht ſchmiegen. Er kann ſich nicht verbergen, verſtellen. Er kann keinen Mut, keine Hoffnung faſſen. Er kann ſeinen Witz, Spott nicht unterdrücken. Er kann nicht vertrauen

oder ſich niemand anvertrauen; ein ſolcher könnte allerlei Rollen ſpielen, um denen auszuweichen, die, wenn ſie ſein Vertrauen hätten und wüßten, was ihm fehlt, ihm helfen könnten. Er wäre zuweilen ſchon daran, ſich zu entdecken, uud kehrte mit künſtlichem Ausweichen wieder um. — Einer kann keiner noch ſo weiſen Furcht nachgeben. Einer kann ſich nicht beherrſchen (im Lear alle, bis auf Edgar). Er kann nicht lügen. Er kann keinen Zwang ertragen, die Abhängigkeit von keinem andern. Die Situation müßte nun gebieteriſch das von ihnen verlangen, was ſie nicht leiſten können. — Bei Schiller findet man ſolche Motive ohne Notwendigkeit einer Geſtalt geliehen oder doch vereinzelt und mehr aus der Situation als aus dem beharrlichen individuellen Weſen der Perſonen ausfließend, z. B. das zweckwidrige Thun der Maria Stuart bei der Zuſammenkunſt mit Eliſabeth, wo ſie ſich in ihr Verderben ſchilt, wo ſie klug ihem Affekte gebieten müßte. Wenig Augenblicke zuvor war ſie eine ganz andre, da ſie ſchwärmte wie ein Penſionsmädchen, nicht wie ein Mittel- oder Miſchding von mörderiſcher Buhl- und Betſchweſter. Shakeſpeare, wenn er einmal jene Szene gewollt hätte, würde aus ihren Bedingungen den ganzen Charakterkern der Maria Stuart geſchaffen haben. Es wäre Unenthaltſamkeit, Unmacht über ſich ſelbſt geweſen, bei ſeinem Verſtändnis des Paſſenden. Und in der That, das wäre der Charakter der hiſtoriſchen Maria Stuart geweſen. In Eliſabeth hätte ihr die Gewalt über ſich ſelbſt gegenübergeſtanden, d. h. die Gewalt über ihr Äußeres, wobei ſie gleich leidenſchaftlich ſein konnte wie Maria. — — Goethe trifft immer an dieſes tragiſche Grundweſen, obgleich er ſeiner nie dramatiſch mächtig wird und in der Praxis gewöhnlich bei der bloßen Beſchaffung des Materials ſtehen bleibt, man weiß nicht, ob aus Abſicht, aus Widerwillen gegen das eigentlich Dramatiſche oder

aus Mangel dramatiſchen Inſtinktes. So, wenn er ſagt, der Verſtand und eine zweckgemäße Leidenſchaft dürften nicht in die Tragödie entrieren, es ſei denn zum Nachteile des Helden; der blinde Zug, der den Helden dahin oder dahin führe, ſei ſein Schickſal. Hier erkennt auch Goethe die dunkle Tiefe des Charakters an, das, was ſich der poetiſchen Darſtellung ſo willig anbietet, aber nicht erklärt werden kann, und deshalb der Rhetorik und philoſophiſchen Auffaſſung widerſtrebt, als den Quell des Tragiſchen, und proteſtiert gegen alles Reflektieren der Charaktere über ſich und ihre Intentionen. Das Dämoniſche. — Alſo die Situation zwingt ihnen eine Aufgabe auf, die ihrem innerſten Weſenskern entgegengeſetzt iſt, und ſie gehen unter, weil ſie dieſe nicht löſen können, die vergebliche Anſtrengung danach iſt das Leiden. (Die Sphinx ein Symbol.) Der eigentliche Kampf iſt in der Seele des Helden. — Im Taſſo hat Goethe den Melancholiker gezeichnet und iſt, Hamlet vor Augen, einen Schritt weiter in das Bereich des Dramatiſch-Theatraliſchen eingedrungen. Hier iſt jene charakteriſtiſch-dramatiſch-theatraliſche Figur des Widerſpruchs vorhanden. Nur wird das Ganze zu einförmig, und der Vers klingt zu lyriſch-konventionell, iſt zu langatmig für wirkliches Theaterſpiel und läßt ſich nur deklamieren, nicht ſprechen. — Richard II., Hamlet, Lear ſind Temperamentsmenſchen, Macbeth, Coriolan, Richard III., Othello Leidenſchaftsmenſchen, Romeo ſteht in der Mitte zwiſchen beiden. Dort herrſchen die kleinen Motive vor, hier die großen; denn die Temperamentsmenſchen haben keinen Zweck, den ſie erreichen wollen, umgekehrt, ihr Weſen widerſpricht allem Zwecke, und ſollen ſie einen erreichen, ſo iſt ein äußerer Zwang nötig, da ſie ſelbſt der Erreichung fortwährend entgegenarbeiten. Ihr Leben iſt kein mächtig nach einer Richtung treibender Strom, wie bei den Leidenſchaftsmenſchen,

sondern eine Mosaik von Reizungen und Ausbrüchen des ihnen gehörigen Affekts, in welchen sich alle von außen erweckten fremden Affekte neutralisieren. So bei dem Melancholiker die unangenehmen, bei dem Sanguiniker die angenehmen Gefühle; — Goethe hat auch das sanguinische Temperament in einem Dramenhelden personifiziert, im Egmont, aber diesem fehlt es eben nach beiden Seiten des Handelns und Leidens. Eine Gestalt aber, die weder handelt noch leidet, giebt wohl ein Genrebildchen, doch keine Tragödie; und nur ein tragisches Genrebildchen, wenn auch ein reizendes, ist Egmont. — Apollonius im Himmel und Erde hat jenen Widerspruch in sich: er könnte glücklich sein und machen, wenn er den gesunden Leichtsinn besäße, den seine Situation von ihm fordert, so hat er das Leiden, da er sich aber nicht zur Schuld hinreißen läßt, geht er nicht tragisch unter. —

Bei Goethe wie bei Shakespeare handelt es sich stets um etwas Ideelles, um etwas, das über der gemeinen Wirklichkeit steht, die Charaktere sind Menschen, aber aus der ersten Hand der Natur, gleichsam Mustermenschen — nicht im moralischen Sinne. Die Darstellung aber ist so, daß sie das Ideelle in greifbare Wirklichkeit verwandelt und das Wunderbare so nahe bringt, daß es ist, als hätten wir mit diesen Menschen jahrelang gelebt. —

Hegel gegen Shakespeare

— Ein fast komisches Beispiel von Verkennung des eigentlich Dramatischen in Hegels Ästhetik (Bd. 1, 267): „In Shakespeares Macbeth liegt eine Kollision der Geburtsrechte zu Grunde; Duncan ist König, und Macbeth sein nächster, ältester Verwandter und deshalb der eigentliche Erbe des Thrones, noch vor den Söhnen Duncans. Und so ist auch die erste Veran-

lassung zu Macbeths Verbrechen das Unrecht, das ihm der König angethan, seinen eignen Sohn zum Thronfolger zu ernennen. Diese Berechtigung Macbeths, welche aus den Chroniken hervorgeht, hat Shakespeare ganz fortgelassen, weil es nur sein Zweck war, das Schauderhafte in Macbeths Leidenschaft herauszustellen — um dem König Jakob ein Kompliment zu machen (?), für den es von Interesse sein mußte (?), den Macbeth als Verbrecher dargestellt zu sehen. Deshalb bleibt es nach Shakespeares Behandlung unmotiviert, daß Macbeth nicht auch die Söhne ermordet, sondern sie entfliehen läßt und daß auch keiner der Großen ihrer gedenkt." — Nun hat Shakespeare das Unrecht weggelassen, weil es die Schlankheit und Geschlossenheit des Vorganges gestört hätte, da erst eine Exposition seines Rechtes nötig war, welches nur in der historischen Absonderlichkeit der individuellen Zeit lag; weil er nur mir den primitivsten Motiven hantiert, mit Leidenschaft und Gewissen. Sollte es denn wirklich Hegel besser geschienen haben, wenn statt der wunderbar poetischen Szenen, die Shakespeares Änderung ihr Dasein verdanken, ein Debattieren über die verschiednen Berechtigungen hineingekommen wäre, das Unfruchtbarste und Langweilgiste auf der Bühne, wenn es auch sehr zweckmäßig ist in einem historischen Werke? Kann man einen solchen Einfall, wie daß Shakespeare dem König Jakob zu Gefallen den Macbeth als Verbrecher dargestellt habe, begreifen? Ich nicht. Denn nach der Chronik ist Macbeth ja doch ein Verbrecher gewesen; ich begreife nicht, wie er als Nichtverbrecher dastehen könnte, der Meuchelmörder, auch wenn er dem Duncan eine Ungerechtigkeit gegen ihn vorzuwerfen hätte. Ob er ihn als seinen Gast meuchelt, weil Duncan ihm ein Unrecht angethan oder nicht, Meuchelmord, Mord an dem arglosen Gaste bleibt trotz Hegel ein großes Verbrechen. Aber wie konnte

es für Jakob ein Kompliment sein, den Macbeth als einen Verbrecher dargestellt zu sehen, wenn ich auch annehmen wollte, was Hegel anzunehmen scheint, daß der Meuchelmord am Gaste um des Unrechtes Duncans willen gegen ihn kein Verbrechen gewesen sei? Und sollte er denn Banquos Mord weglassen? Banquo hat ihm doch kein Unrecht gethan. — Aus denselben Gründen wie dies Unrecht Duncans hat Shakespeare auch bei Richard II. des Unrechts nicht erwähnt, das ihm von dem Ohm geschah, dessen Ermordung ihm zur Last fällt, und dessen Helfer die Bolingbroke, Northumberland u. s. w. waren. Wem in aller Welt hat denn Shakespeare damit ein Kompliment machen wollen, der Elisabeth etwa? Was die Söhne Duncans betrifft, so hätte die Beratung, was mit ihnen geschehen solle, die Szenen vor dem Morde verwirrt, sie hätte die Stimmung gestört. Sollte er sie zugleich mit ermorden? Hätte ihn das nicht sicher verraten? Nun, wenn sie nicht entflohen wären, und die Schuld an Duncans Morde nicht auf sie gewälzt worden wäre, würde Macbeth schon einen Entschluß, sie betreffend, gefaßt oder ausgesprochen haben. In der furchtbaren Spannung auf das Nächste, des Königs Tod, war eine Erwähnung, ein Aussprechen eines vielleicht schon halbgefaßten Entschlusses, die Söhne betreffend, weder objektiv noch subjektiv am Platze, es hätte weder die wahre Darstellung der Leidenschaft im Affekte noch die Wirkung gefördert. Auch wäre durch Beibehaltung des Unrechtes die großartige Notwendigkeit des Stückes verloren gegangen; die Leidenschaft wäre nicht mehr Hauptsache, das Stück nicht mehr die Naturgeschichte dieser Leidenschaft gewesen, und damit war auch das Schauspielerische verloren, die notwendige Hälfte des wahren Dramatischen. Jener individuelle Konflikt zwischen den Rechten Duncans und Macbeths wäre ein einzelner Fall; Shakespeares Bemühen geht auf Typen. So ist denn

all die wunderbare Offenbarung über die Menschennatur, die Shakespeare in seinem Macbeth giebt, Hegel nichts, wenn er sie bloß aus einem Komplimente herleitet. Diesen Philosophen ist eine philosophische Disputation das Höchste, und auch die Tragödie können sie nur als eine solche sich denken, wenn sie etwas Großes in der Tragödie sehen wollen. Wenn doch Hegel uns einen neuen Macbeth gemacht hätte; er war in keinerlei Versuchung, dem König Jakob ein Kompliment zu machen, also den Stoff zu verderben. Etwas Verkehrteres als obige Stelle ist mir bis jetzt weder von Philosophen noch von Nichtphilosophen gesagt vorgekommen. — — Was Hegel Bd. 1 über Metapher, Bild, Gleichnis sagt, ist meist trefflich. — Hegel verwechselt aber, wie Goethe und besonders Schiller, Affekt und Leidenschaft, und es kommen dadurch wunderliche Mißverständnisse zuwege; z. B. wenn er sagt: „Die allgemeinen Mächte, welche nicht nur für sich in ihrer Selbständigkeit auftreten, sondern ebenso in der Menschenbrust lebendig sind und das menschliche Gemüt in seinem Innersten bewegen, kann man nach den Alten mit dem Ausdrucke *πάθος* bezeichnen. Übersetzen läßt dies Wort sich schwer, denn ‚Leidenschaft' führt immer den Nebenbegriff des Geringen, Niedrigen mit sich, indem wir fordern, der Mensch solle nicht in Leidenschaftlichkeit geraten. Pathos nehmen wir deshalb hier in einem höhern und allgemeinern Sinne, ohne diesen Beiklang des Tadelnswerten, Eigensinnigen u. s. w. So ist z. B. die heilige Geschwisterliebe der Antigone ein Pathos in jener griechischen Bedeutung des Wortes. Das Pathos in diesem Sinne ist eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemütes, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens. Orest z. B. tötet seine Mutter, nicht etwa aus einer innern Bewegung des Gemütes, welche wir Leidenschaft nennen würden, sondern das Pathos, das ihn zur That antreibt,

iſt wohlerwogen und ganz beſonnen." — Aus dieſer Stelle erhellt, daß Hegel im Gedanken den Affekt dem Pathos gegenüberſtellt und nicht die Leidenſchaft. Denn vom Affekte iſt zu ſagen, daß er weder erwogen noch beſonnen ſei, aber nicht von der Leidenſchaft; vielmehr liegt ja eben auf der einen Seite die Großartigkeit und beziehentlich die Schönheit, auf der andern das Gefährliche und Dämoniſche der Leidenſchaft, in ihrer Beſonnenheit. Die Leidenſchaft macht ſogar den, den keine Vernunft beſonnen macht, den Leichtſinnigen und ſeiner ſonſt Unmächtigen beſonnen, und ihr Hauptunterſchied vom Affekte iſt eben jene bewußte Kraft, durch den ſie den ſtärkſten Affekt beſiegen oder wenigſtens zurückdrängen kann. Sie iſt die konſequente Richtung auf ein Objekt, eine Richtung von ſolcher Kraft, daß ſie nicht allein der denkenden Kraft, wo dieſe ſich ihr entgegenſtellt, den Gehorſam verweigert, ſondern ſie übermächtig in ihren Dienſt zwingen kann. Die Leidenſchaft iſts ja eben, deren Größe dem Subjekt die wahre Idealität giebt und ſeinen Handlungen die Notwendigkeit. Die Leidenſchaft ferner kann man mit demſelben und mit größerm Rechte als Hegel das „Pathos," das Wirkſame im Kunſtwerke wie im Zuſchauer nennen, deshalb, weil jeder Menſch die Fähigkeit der Leidenſchaft in ſeiner Schätzung ihrer Objekte: Freiheit, Herrſchaft, Liebe, Ruhm u. ſ. w. in ſich trägt. Ferner zeigt ſich das Mißverſtändnis darin, daß er „Leidenſchaft und Leidenſchaftlichkeit" zuſammenwirft. Freilich ſind die Wörter entymologiſch auseinander entſtanden, die Etymologie iſt aber keine Pſychologie, und die Verwechslung, deren Schuld die beſchränkte Kenntnis derer trägt, die zuerſt jene Abteilung machten, brauchte Hegel nicht zu adoptieren. Der Ausdruck „Leidenſchaftlichkeit" hat zur eigentlichen Bedeutung das, worin ein Gegenſatz zu ſeinem Stammworte liegt; es drückt den Begriff der Hingegebenheit an die Affekte aus. Wenn

Kant ſagte: „Wo viel Affekt, ſei wenig Leidenſchaft,“ zielte er eben auf den Gegenſatz der betreffenden Begriffe und meinte nichts andres, als was man auch ſo faſſen könnte: Wo große Leidenſchaftlichkeit, da iſt wenig Leidenſchaft. — Shakeſpeare verwechſelt in ſeiner Darſtellung nie Leidenſchaft mit Affekt, weil er die menſchliche Natur aus dem Grunde kannte. Was Hegel „Pathos“ nennt, iſt nichts andres als die Bemäntelung der Motive, die wir oft praktiſch bei Schiller finden, das Kunſtſtück einer verwöhnten Zeit, die ihre Leidenſchaften verherrlicht und ſophiſtiſch zurechtlegt, um thun zu dürfen, wozu ſie Luſt hat, und doch von Selbſtvorwürfen befreit zu ſein. Bei den Alten finden wir dieſe Sophiſterei nicht, dort iſt ſie nicht Sophiſterei des Dichters, ſondern dargeſtellte der Perſonen, denen der Autor aus dem Munde andrer ſein eignes unbeſtochnes ſittliches Urteil entgegenſtellte. Klytämneſtra beim Äſchylus ſucht aus ihrer Schuld ein Recht zu machen, das thun alle Verbrecher; Äſchylus ſelbſt aber thut es nicht, denn er ſtellt ihr verbrecheriſches Verhältnis zum Ägiſth mit dar und darin ein Motiv, welches Klytämneſtra verſchweigt; und dem Chore, ſehen wir, ſcheint ſie keineswegs gerechtfertigt. Der Leidenſchaftlichkeit hängt eine Nüance des Geringen, Verächtlichen an, nicht der Leidenſchaft. Wir verachten die Leidenſchaftlichkeit deshalb, weil ſie Charakterſchwäche iſt, weil die Natur in ihr den Geiſt völlig überwiegt; ſie iſt Unmacht des Menſchen über ſich ſelbſt. Die Leidenſchaft iſt es aber gerade, die dem Menſchen die ungeheuerſte Macht über ihn ſelbſt giebt. Die große Leidenſchaft iſt, ſelbſt wenn ſie auf das Böſe geht, impoſant, denn ſie bringt in das Thun und Denken des Menſchen jene grandioſe Konſequenz, welche die Vernunft nach ihren eignen ſittlichen Forderungen bewirken ſollte, aber nie bewirkt. In dem, was Hegel das Pathos nennt, iſt keineswegs bloß Vernünftigkeit; ein einziger Blick auf die prak-

lischen Beispiele der Alten und der Idealisten unter den Neuern zeigt das zur Genüge; denn in ihnen ist höchstens die sinnliche Seite bemäntelt, aber sie ist vorhanden, und sie ist es eben, welche die Kraft zum Handeln giebt. — Das ists eben, was in der Shakespearischen Tragödie das Schöne zugleich wahr und sittlich macht, daß sie die Schuld nicht bemäntelt, aber sie aus großer Leidenschaft hervorgehen läßt. Wenn die Philosophen den absoluten Geist den endlichen trotz dessen relativer Größe und Schönheit verschlingen lassen, um dessen Unangemessenheit willen, so sehe ich nicht, wie das eine höhere Vorstellung vom Tragischen sein soll, als der „Neid" der Götter. Der Neid ist wenigstens begreiflicher, als die Grille des Prokrustes, seine Gefangnen zu Tode zu dehnen, wenn sie nicht in sein Bett passen. Diese Prokrustesleidenschaft des absoluten Geistes ist um nichts weniger irrationell als jene niedrigere Stufen des Tragischen. Es ist darin etwas ebenso Komisches, als das personifizierte Schicksal in Theklas Deklamation. — Die Sache ist so: Im allgemeinen Teile der Ästhetik brauchte Hegel einen Begriff, der das bei den Alten zugleich mit umfaßte, was bei ihnen für die in der romantischen Kunst zu nennende Leidenschaft vorhanden war. Pathos und Leidenschaft ist dasselbe Ding, nur von dem verschiednen Standpunkte dieser verschiednen Weltanschauungen angesehen. Daher kommt das Schwankende, wenn er bald den Ausdruck Pathos, bald den Ausdruck Leidenschaft braucht, und jenen bei klassischen Beispielen, diesen bei Beispielen aus der romantischen Zeit, zu der er Shakespeare stellt. Er hätte im allgemeinen Teile, der sich noch nicht auf diese einlassen kann, einen Oberbegriff beider setzen sollen. — Bei Romeo und Julia z. B. spricht er von der Leidenschaft der Liebe, hier ist der Ausdruck ihm gut genug, der ja „eine Nüance von Gemeinheit und Eigensinn an sich haben soll." — Über

Shakeſpeares Rüpel irrt ſich Hegel, wenn er ſagt: „in ähnlicher Inkonſequenz ſind ſeine Rüpel faſt durchaus geiſtreich und voll genialen Humors. Da kann man ſagen: Wie kommen ſo geiſtreiche Individuen dazu, ſich mit ſolcher Tölpelhaftigkeit zu benehmen u. ſ. w.“ Dagegen hat ſchon Kant in ſeinen Beobachtungen über die Gefühle des Schönen und Erhabnen geſagt: es könne viel Witz mit wenig Urteilskraft in einem Menſchen beiſammen ſein, er bezeichnet dies Mißverhältnis als Albernheit. Die Albernheit bedeute nicht bloß den Mangel an Urteilskraft, ſondern verrate auch, daß dieſer mit Witz verſetzt iſt. Ein Menſch, der einen Gran von Witz habe, ſei ſehr abgeſchmackt, wenn er keine Urteilskraft habe. Hätte Hegel etwas näher zugeſehen, ſo würde er gefunden haben, daß Shakeſpeares Rüpel meiſt in dieſe Kategorie gehören. Vergleiche man z. B. Probſteins witzige Reden mit ſeinem Handeln. Solcher Witziger giebt es genug, die witzig ſind, deren Urteil und Handeln aber ſchwach iſt und ihre Armut zeigt. — Vortrefflich iſt, was Hegel ſagt: „Es widerſpricht der individuellen Entſchiedenheit, wenn ſich eine Hauptperſon, in welcher die Macht eines Pathos webt und wirkt, von einer untergeordneten Figur beſtimmen und überreden läßt und nun auch die Schuld von ſich ab und auf andre ſchieben kann, wie in Racines Phädra. Ein echter Charakter handelt aus ſich ſelbſt und läßt nicht einen Fremden in ſich hinein vorſtellen und Entſchlüſſe faſſen. Hat er aber aus ſich gehandelt, ſo will er auch die Schuld ſeiner That auf ſich haben und dafür einſtehen.“ —

Die einzelnen Dramen Shakespeares

Romeo und Julia

Der harmonische, schöne Eindruck dieser Tragödie entsteht daher, daß die beiden Liebenden alles Interesse in sich konzentrieren, daß der schmerzliche Ausgang nur von ihnen selbst kommt. Sie töten sich beide selbst; keine barbarische oder gewaltsame Handlung eines dritten erregt Haß, oder wenn er es thun müßte, leitet er nicht einen Teil des Interesses von dem Paare auf sich. Sie leiden das äußerste nur durch ihr eignes Handeln, *auch tritt dieses durch das ganze Stück nicht als gewaltsames, sondern mehr in der Form des Leidens, also selbst* die Schuld Mitleid erregend auf. Der Familienhaß — ein Verhältnis, keine Person, ein Ding, das weder Liebe noch Haß erregen und daher kein Teilchen Interesse den Liebenden entziehen kann, ihnen vielmehr erst recht Interesse giebt durch die rührende Situation, die er bilden hilft. Daher der große Nutzen einer Situation oder auch Thatsache, wie im Hamlet, die vom Anfange des Stückes feststeht bis zu Ende, sie vertritt die Stelle einer Hauptperson und nimmt dem Helden nicht so viel Interesse weg, als eine Hauptperson gethan hätte. — — — *Auch das wirkt künstlerisch, daß der Liebenden Empfindung wohl getrübt wird durch die Schatten der Gefahr, des Scheidens, aber nicht die sanfte Gebärde

derſelben durch Haß und andre widerſprechende Gefühle entſtellt wird. Die Liebenden haben ſolchergeſtalt die tragiſche Stimmung in ſich ſelbſt und müſſen ſie daher im Zuſchauer wecken.*

Richard II.

Ein leichtſinniger junger König, der ſeine Finanzen erſchöpft und, nun eine Rebellion in Irland ausgebrochen, zu den gehäſſigen Mitteln der Erpreſſung greift und den Warnungen ſeiner Ohme zum Trotz das Königreich förmlich verpachtet. Da er ſich auch an den Beſitzungen des von ihm verbannten Vetters vergreift, ſo nimmt dieſer die Gelegenheit dapon, eigenmächtig zurückzukehren, um ſein Eigentum zu retten. Während der König in Irland, kommt er, und die mit dem König unzufriednen Lords und Bürger fallen ihm zu. Richard verdirbt, was noch gut werden könnte, durch ſeine Läſſigkeit; ein Heer läuft auseinander, weil er nicht zeitig genug zurückkommt, das Gerücht von ſeinem Tode Lügen zu ſtrafen. York, ein Oheim, den er als Regenten zurückgelaſſen, iſt genötigt, weil er keine Kräfte zum Widerſtande beſitzt, den König ebenfalls fallen zu laſſen. Richard, in einer Burg aufgefordert, den Bolingbroke wiederherzuſtellen, ergiebt ſich wohl wiſſend, Bolingbroke iſts nun, da das Land ſich ihm ergeben, nicht bloß um ſein Herzogtum zu thun. Er legt, aufgefordert, die Krone ab und wird von einem, dem Bolingbroke es andeutet, im Eifer getötet.

Wiederum der einfachſte Verlauf der Handlung. Der Zuſammenhang iſt nicht durch künſtliche Einfügungen hergeſtellt, ohne gewaltſame Konzentration, *obgleich der ausgeſprochne Entſchluß des Königs, des Vetters Güter einzuziehn (da eben deſſen Vater geſtorben), und die Meldung Northumberlands, der Verſchworne wirbt, der Vetter ſei mit einer Macht bereits unterwegs, ſehr danach ausſieht.* Die Schuld iſt

möglichſt ſchlank gemacht, in eine — beſtimmte — That gekleidet. Im Plane nichts Raffiniertes. Eine reine Staatsaktion, daher um ſo bewundernswürdiger, wie er die einzelnen Teile derſelben mit Theaterſpiel ausgefüllt und dem Gemüte nahe zu bringen gewußt hat. Der Leichtſinn Richards im Anfange iſt verhältnismäßig mehr bloß angedeutet und in Erzählung gebracht, dafür ſeine Gefühle im Unglücke mit außerordentlicher Vollſtändigkeit dargeſtellt. Das Geſpräch mit Northumberland, den Geſandten Herefords, an deſſen Ende er ſich ergiebt, die Kronenabgabe an Hereford ſind Paradeſzenen für einen Virtuoſen. Charakteriſtiſch iſt, wie Richard Herefords Wünſchen, die derſelbe verdeckt in der Bruſt trägt, nur zu ſchnell entgegenkommt. — Wie gewöhnlich bei Shakeſpeare die Schuld verhältnismäßig gegen die Strafe mehr ſkizziert als ausgeführt. Man muß bei ihm die Schuld meiſt als ein mehr oder weniger irrationales Faktum, als unmittelbaren Ausfluß des Charakters und der Leidenſchaft aufnehmen. Wir Neuern dürfen das nicht mehr wagen; wir müſſen die Schuld, um ſie glaublich zu machen, ſo motivieren, daß der Held halb entſchuldigt und die Schuld zu wenig anrechenbar erſcheinen muß, wodurch die Majeſtät des Schickſals leidet.

Das Stück beweiſt, wie richtiges Ausſparen des Effektes und Vollſtändigkeit der Darſtellung den einfachſten Stoff zu einem wirkungsvollen Stücke machen kann.

Macbeth. — Stimmungsvorbereitung

Zeitweilig legt Shakeſpeare das Vorbereitende in der Stimmung einer Perſon unmittelbar als böſe Ahnung, als unbegreifliche Unruhe ohne bewußten Grund in die Seele. So ahnt die Königin im Richard II. ſchon beim Auftreten Schlimmes in der Szene, die ihr die böſen Botſchaften bringt. Lady Macbeth nacht-

wandelnd, vom Arzte und der Kammerfrau beobachtet: kunſtreich, ehe ſie ſelbſt auftritt, der Leſer oder Hörer vorbereitet und in die Stimmung verſetzt, ihre Reden dann unterbrochen durch Arzt und Kammerfrau im Geſpräche. So gewinnt die Szene Breite und der Eindruck Tiefe, während ſie ohne dies wirkungslos und ſtörend vorbeigehen würde. Mit der Geiſterſzene im Hamlet iſt es ähnlich. Desgleichen im Lear, ehe der Alte völlig wahnſinnig geſprungen kommt. Man wird wohlthun, ſo durch Erzählung und Geſpräch vorzubereiten, ſo oft ein Auftritt kommt in geſteigerter Leidenſchaft, in deren Grad wir uns nicht ſogleich verſetzen können, oder überhaupt ein Auftritt in veränderter Stimmung, deren Grund wir noch nicht wiſſen, oder ſonſt etwas Auffallendes, etwas, das unſre Nüchternheit zu Zweifeln herausfordern könnte. Daher kommt es, daß Shakeſpeare uns ſtets ſo gläubig findet auch beim Wunderbarſten und Seltſamſten, das er uns bringt. Dagegen das Erwachen und der Selbſtmord der Julie in Romeo und Julia für die Schauſpielerin ſehr ſchwierig, weil ſie ſelbſt hier die Vorbereitung machen muß und wegen der Kürze der Partie weder ſelbſt genug ins Spiel kommen noch dem Zuſchauer in die Täuſchung helfen kann, dem die Situation zu ſchnell vorbeiflieht, um ſympathiſieren zu können. — Oft hilft die Dekoration, die Natur (im Sturm), Glockenton, Anklopfen, die Gebärde, unruhiges Hin und Wieder, die ausführlich geſchilderte Tages- oder Nachtzeit, Gegend, Muſik, *irgend eine Erinnerung an eine bekannte Thatſache dazu, lauter Hilfsmittel, die in der konzentrierten Form keinen Platz finden. Wir finden bei Shakeſpeare innerhalb einer Szene jederzeit nur Worte und Handlungen, die der Grundſtimmung derſelben durchaus entſprechen.* Es iſt eine Regel, daß man nichts Fremdgeſtimmtes in die Szene einlaſſen darf, die verſchiednen Momente einer Szene

müssen höchstens im Grade verschieden sein, nie in der Art, und dann müssen sie in Steigerung geordnet sein. Hier wieder eine Schwierigkeit der konzentrierten Form. Je länger und reicher an Handlung die einzelnen Szenen sind, desto schwieriger ist es, die sich häufenden innern Motive und Vorgänge in wirklichen Dialog zu verwandeln, der zugleich völlig dem Gesetze der Steigerung entspricht. Das Konzentrieren macht Behelfe notwendig, und diese stören den Fluß. Je mehr ich verschiedne Vorgänge mit ihren innern Motiven zusammendränge, desto allgemeiner muß die Stimmung sein, in der sie alle zusammengehen sollen. *Jeder dieser einzelnen Vorgänge verliert von seinem Kostüm, von dem, was zu seiner vollen Ausprägung gehört, von seiner Schärfe und Geschlossenheit, seiner Individualität, und dadurch das Ganze mit.* Jede einzelne Nummer in Mozarts Opern hat ihre eigne Tonart, ihre eigne Instrumentation, ihren eigentümlichen Rhythmus, ihre eigentümlich melodische und harmonische Behandlung, und gerade dadurch wird das Ganze einer dieser Opern wiederum ein abgeschloßnes. So ist es mit Shakespeares Dramen. — Dies Trauerspiel ist die Tragödie des Ehrgeizes, des Königsmordes. *der Usurpation,* des Mordes, des Tyrannen, des Gewissens selber. — *Macbeth ist durchaus kein Individuum — Individuen können kein Schicksal haben, das heißt kein tragisches; denn dies soll das Allgemeine des menschlichen Loses ausdrücken, die normale Gestalt desselben, nicht eine ausnahmsweise, eines einzelnen Falles menschlicher Artung. Er ist* der Ehrgeizige selbst, an dem mit Hilfe des Agens der Gelegenheit das Experiment vorgenommen wird, das im wesentlichen an jedem Ehrgeizigen so auslaufen muß wie an diesem. Wie man beim Studium der Anatomie die Beschaffenheit des menschlichen Körpers nur allein an einem Normalkörper richtig begreifen kann, in

welchem man eben nicht den Körper von Hinz oder Kunz, sondern den des Menschen überhaupt, den Normalkrankheitsfall an einem normalen Menschenkörper vor sich hat. — Er ist der Mörder aus Ehrgeiz überhaupt. An ihm können wir das Schicksal des Mordes, d. h. seine notwendigen Folgen für den Thäter vollständig studieren. Die äußern Schicksale hängen von andern äußerlichen Einwirkungen ab, äußerlich können die Lebensgeschichten verschiedner Mörder unendlich verschieden sein, darin unterscheidet sich Lebensgeschichte und Schicksal; jene ist das Ganze seines Erlebens, dieses, was er notwendig erlebt in Folge seines Thuns, das wieder notwendige Folge und Mitursache seines Charakters. — Diese vollständige Entwicklung der innern Zustände legt Shakespeare jederzeit nur in eine Figur, teils weil das Drama ohnehin im Raum so beschränkt ist, teils weil mehrere solche Entwicklungsgänge in solcher Vollständigkeit einander das Interesse streitig machen würden und dadurch dessen Einheit aufheben, auch dem Verstande zu viel Mühe machen, jede einzelne mit der nötigen Klarheit durchschauend zu verfolgen. Wenn er momentan auch in die Entwicklungen andrer Figuren etwas tiefer hineinsehen läßt, so geschieht auch dieses nur, um die Hauptentwicklung der Hauptfigur durch jene Blicke, wie durch Kontrast und Folie stärker herauszuheben. Die Hauptfigur und ihr Schicksal ist ihm der Zweck, alles andre nur Mittel.

*Das Schicksal eines Mörders ist das aller Mörder, nämlich insofern sie wirkliche Menschen sind und je mehr sie dies sind. Darum haftet Shakespeare denn immer auf dieser innern notwendigen Entwicklung, weil er innerhalb der Lebensgeschichte das Schicksal darstellen will. Und darum ist die vollkommenste Tragödie, wo die Lebensgeschichte selbst das Schicksal ist, wo sie ebenso notwendig aus dem Thun des Helden

und den notwendigen Folgen desſelben auf ſein Inneres hervorgeht, wenn die Schuld in ebenſo innigem Kauſalnexus das erſte Glied zu der Kette ſeines äußern wie ſeines innern Verderbens bildet. Daraus folgt die Forderung, daß auch das innere Heil des Guten in äußerm Glück ſich abbilde.*

In der Auffaſſung von Charakter und Schickſal iſt Goethe Shakeſpeare vollſtändig gefolgt. Z. B. im Taſſo, wo die Empfindlichkeit der Menſchenſeele ſo zum Stoffe genommen iſt, wie im Macbeth der Ehrgeiz. Die Empfindung macht ſich innerlich und äußerlich unglücklich in ihrem Übermaß. Der Träger desſelben iſt ſo natürlich ein Dichter wie der Träger des Überehrgeizes im Macbeth ein Großer und Soldat. In jenem hantiert des Dichters Haupteigenſchaft, die Phantaſie, wie hier des Soldaten: die Fertigkeit der Thatkraft. Aber der Hauptunterſchied in der Dichtung beider iſt der Unterſchied zwiſchen beider Zeit; die Shakeſpeares ſucht mehr Intereſſe für die Phantaſie, die Goethes mehr Intereſſe für das Gemüt.

Vollſtändige Entwicklung aller Faktoren; völligſte Klarheit.

Shakeſpeare macht ſeine Situationen intereſſanteſt nicht dadurch, daß er ſie zuſammenſchiebt, ſodaß ihre Momente ſich drängen, ſondern dadurch, daß er jede einzelne ſo reich ausbeutet und ſie in ſo viel Momente zerlegt, die darum alle innerlichſt ſich erklären. Er macht viel aus wenig. Bei der konzentrierten Form, wo man äußerliche Wirkungen zuſammendrängt, müſſen ſich die pſychologiſchen Fäden mit denen der Handlung oft verwickeln, ſie müſſen oft zerſchnitten, oft verdeckt werden. In ſeiner Weiſe, wo der pſychologiſche Faden eben der Führer ſelbſt iſt, der uns durch das Ereignis leitet, iſt der Zuſammenhang der Handlung wichtiger als die Handlung ſelbſt. Er wird lieber abſtrakt in der Diktion, als daß er uns im Unklaren ließe über

das, was in seinen Figuren vorgeht, er läßt die Figuren aussprechen, was und wie sie, unmittelbar genommen, gar nicht sprechen könnten; z. B. der Monolog Macbeths, wo er die Gründe und Gegengründe der That abwägt und endlich sagt, was eigentlich nur der Dichter von ihm sagen konnte, wie er Macbeths Situation überlegte und das einzige Für als zu leicht erkannte ohne das Dazukommen eines äußern Sporns. Dieser Sporn kommt denn auch in der Lady sogleich dazu. Wie er bei solch innern Vorgängen lieber abstrakt wird, als daß er den Zuschauer ein kleinstes Rädchen in der innern Maschine zu übersehn durch Unmittelbarkeit der Diktion verführen möchte, so wendet er dagegen, wo dies nicht zu befürchten, den wunderbarsten Schein der Wirklichkeit an. Klare Übersichtlichkeit und Verständlichkeit des innern Vorganges, des Zusammenhanges der äußern Vorgänge ist ihm das Erste und Notwendigste, nach diesem erst rangiert bei ihm die äußere Verwirklichung, die er in solchen Szenen deshalb sehr menagiert, wo jene durch sie leiden könnte. Nicht allein, daß er die Personen alles sagen läßt, was in ihnen vorgeht, auch wo es dem Scheine der Wirklichkeit widerspricht: er läßt andre, ja selbst in der größten Hingerissenheit, Bemerkungen über sie machen. Und wahr ists, nur dadurch ist es ihm möglich, einen solchen Reichtum von Lebensweisheit zu entwickeln, so ungemein interessante Charakterprobleme selbst dem gewöhnlichern Teile des Publikums verständlich zu machen. Ihm ist soviel an seinem Kontur des Hauptcharakters gelegen, daß er alle Verkürzungen meidet, alle Deckungen eines Teils desselben durch eine andre Figur. Die ganze Gestalt der Entwicklung liegt in allen ihren Proportionen vor uns, nicht hinter dem Rahmen; von alledem, was den Hauptcharakter im Bezug auf seine Entwicklung in und durch die Handlung des Stückes betrifft, fällt nichts in

Exposition durch Erzählung oder zwischen die Akte. Die Teile der Handlung, in die keine wesentlichen Entwicklungsmomente des Hauptcharakters fallen, werden sozusagen durch einen epischen Chorus eingeschaltet in besondern Szenen, die der Haltung nach aus dem Stücke herausfallen. Es scheint, daß auch hier die Absicht, diese historischen Erläuterungen dem Zuschauer so klar und unverwirrt zu vermitteln, als möglich, neben dem Bedürfnis der Kürze dieser Einschalteszenen — dieselben so episch gehalten und sie aus dem eigentlichen Problem herausgenommen hat. Häufig erfährt dann der Hauptcharakter dieselben Dinge noch einmal in der eigentlichen Handlung; da wir ihren Inhalt kennen, so stört uns hier keine Teilung der Aufmerksamkeit zwischen dem Inhalte der Nachrichten und der charakteristischen Art und Weise, wie die Hauptfigur diese Nachrichten aufnimmt und gegen ihren Inhalt reagiert. Solche epische Einschaltungen z. B. im Macbeth die Erzählung Rosses an den alten Mann von den Ergebnissen der Versammlung nach dem Morde Duncans, daß der Verdacht auf die Söhne gefallen und Macbeth zum Könige gewählt und nach Scone sei; dann Akt 3, 6, wo wir erfahren, daß man nun wisse, wer Duncan getötet hat, *und daß Macbeth ein Tyrann und von allen verabscheut, daß Macduff nach England, wo auch Malcolm, was dann Macbeth selbst noch in der letzten Szene mit den Hexen erfährt.* Dieses äußere historische Beiwesen, dessen doch nicht zu entraten ist, behandelt er bloß andeutend, wie die griechische Plastik Stühle u. dergl. mit einigen Linien. —

Hamlet

Ein eignes Stück, bei weitem weniger dramatisch und von konziser Form wie seine übrigen Tragödien. Hamlets zahlreiche Monologe sind der Kern, die

übrigen Szenen nur so darum gebaut. Die Motivierung weit nachlässiger und lückenhafter als in seinen andern. Mancherlei fällt auf. Bei dem Vorherrschen der Innerlichkeit Hamlets befremdet es, daß er keine Ursache angiebt für den erkünstelten Wahnsinn und dieser auch sonst nicht motiviert ist. Zu seinem Zweck wäre es viel besser, er stellte sich behaglich und zufrieden als irrsinnig. Übrigens sieht man nicht einmal überhaupt eine Ursache, warum er aktive Verstellung wählt. Er braucht sich ja nur nicht zu verraten. — Über seinen Vorsatz hört man ihn gar nicht reflektieren, während er sonst über alles reflektiert. Gleich nach der Geistererscheinung sagt er bloß zu seinen Freunden: Wenn ihr mich wunderliche Dinge thun seht, laßt euch nichts merken, was die Veranlassung davon verraten könnte. Dann fällt der Anfang des verstellten Wahnsinns in den Zwischenakt; wiederum bei Shakespeare befremdlich. Die Art seiner Verstellung ist nun wiederum so, daß sie eher das Umgekehrte herbeiführen muß, als was er damit bezwecken zu wollen scheint. Weit entfernt, sich dadurch zu maskieren, verrät er sich vielmehr dadurch. Warum verstellt er sich, wenn er solche Dinge macht, wie mit der Tragödie in der Tragödie, die mehr ihn dem Könige verrät als diesen ihm. *Die Gewissensprobe mit dem Schauspiel vor dem König ist so, daß sein verstellter Wahnsinn nun ganz überflüssig.* Nun wird das Verhältnis ohnehin etwas schielend. Der König muß nun wissen, wie er mit ihm daran ist; die Höflinge sagen gleichfalls, es drohe dem Könige Gefahr von Hamlet, und doch scheinen sie die Sache nicht zu durchschauen. Und doch können sie nur, wenn sie dies thun, eine Gefahr für den König ahnen. Thun sie das, wie kommts, daß sie keine Überraschung zeigen? *Haben sie alle schon geahnt, oder wußten sie, daß der König der Mörder?* Hamlet muß wissen, daß

ihm ſchwere Gefahr droht, wenn der König weiß, daß Hamlet alles wiſſe, daß der König dann im Falle der Notwehr iſt und einen Mord mehr begehen können wird, um den alten ungeſtraft begangen zu haben; denn warum verſtellt er ſich ſonſt? Und doch ſieht man ihn keine Maßregeln treffen für dieſen möglichen Fall, ja gar nicht an ihn denken, ehe er die Gewiſſensprobe macht. Was ſoll dann die Mutter mit ihm? Ihn aushorchen? Iſt das noch nötig? Ihn ſchelten, wie Polonius ſagt? Wofür? Daß er das Gewiſſen des Königs zum Selbſtverrate gebracht? Dann brauchts kein Aushorchen mehr, von dem Polonius zugleich doch ſpricht. *Wie wenig Schrecken zeigt die Königin bei der Ermordung des Polonius, wie gleichgiltig iſt Hamlet darüber! Soll das Gefühl des eignen Unglücks ihn für fremdes gleichgiltig machen? Dergleichen pflegt ſonſt Shakeſpeare bis zum Abſtrakten einzuſchärfen. (S. Lear.)* Dann — giebts kein ſichreres Mittel, den Hamlet zu töten, als durch ein giftig Rapier? Warum läßt der König ihn erſt wieder nach Helſingör? Aber er will vielleicht den Laertes zugleich mit töten. Wird man aber nicht an der Art der Wunde und des Todes ſehen, daß er von Gift kam? Auch ſchon das mit dem Uriasbriefe iſt ſonderbar. Alle dieſe Mittel kompromittieren ja den König erſt recht, und dem will er doch ausweichen. — Ahnt denn Hamlet gar nicht, daß er der Grund von Ophelias Tode iſt? Ficht es ihn nicht an? Hat ihn eignes Unglück fühllos gemacht? Nein. Denn er will mit Laertes ausfechten, wer ſie mehr geliebt habe. — Horatio ſcheint ſonſt bieder und gerade. Wenn Hamlet auch eine ſolche That thun konnte, daß er Roſenkranz und Güldenſtern ans Meſſer lieferte, konnte Horatio ſie billigen? Sonderbar, in dieſem innerlichſten von Shakeſpeares Stücken bleibt man überall über die Motive im Unklaren, die auch in ſeinen äußerlichſten

ſonſt immer, ja oft mit abſtrakter Deutlichkeit angegeben ſind. Bei den übrigen iſt oft die Premierung der Motive gar nicht nötig, weil die Perſonen immer das Natürlichſte, Nächſte thun oder denken; hier wäre ſie es ſehr, weil die Perſonen faſt nichts Natürliches und ſich von ſelbſt Verſtehendes thun und denken. *Daß Hamlet nichts Verfängliches in der Wette ſieht, zumal da ein übles Vorgefühl ſich ſeiner Seele bemächtigt. Wie er mit dem Könige ſteht, der ihm erſt den Uriasbrief gegeben, wie er mit dem Laertes ſteht, dem er Vater und Schweſter gemordet — wie kann er an Laertes denken als einen, mit dem er weiter nichts hat, als den Wettkampf in der Bezeigung des Schmerzes über den Tod der Ophelia, wie kann er in dieſen Augenblicken, wo er über ſeine Sicherheit in Sorge ſein müßte, über die Folgen ſeiner Thaten in Schmerzen, die Plaudereien mit und über Obrik treiben? Kurz* in keinem Stücke Shakeſpeares ſcheint mir die Fabel ſo willkürlich und abenteuerlich, die Figuren in den Situationen weniger vollſtändig empfunden, die Stimmung öfter zerriſſen, das Ganze ſo unzuſammenhängend, das Einzelne ſo unverhältnismäßig. *Welchen Bezug hat die Breite des Abſchieds Laertes von den Seinen, die Ermahnungen und Lehren der Männer an Ophelia und des Alten an den Laertes, dann die Botſchaft Reinholds, des Laertes Aufführung zu erkunden, zum Ganzen, wogegen *die Rolle der Ophelia wiederum ſo obenweg und ſkizziert wie ſelten eine bei Shakeſpeare? Das ganze Um- und Beiwerk ſo wenig geſammelt. Auch Polonius iſt ſo ſehr ungleich, in ſeinen erſten Szenen ein ganz andrer. Es iſt das einzige unter Shakeſpeares Stücken, wo die bewegende Urſache die Schuld eines andern iſt als des Helden. — Es iſt ſo reich an Spielſzenen, ohne daß eben viel Thathandlung vorkommt. — Hamlets Charakterfigur iſt das Zuſammenſinken nach affektvollem Aufflammen,

wo der Affekt zur That werden ſollte. Melancholie ſein habitueller Gefühlszuſtand. Auf dem Grunde ſeiner Melancholie der Überlegne, der die Lacher auf ſeiner Seite hat, ſeine Szenen lauter Spielſzenen. — Zur eigentlichen Handlung im franzöſiſch-klaſſiſchen Sinn iſt die ganze Reihe der Szenen Opheliens, ja die Geſtalt ſelbſt durchaus nicht weſentlich notwendig; denn Laertes Rache, ſein Komplott mit dem Könige war durch den Mord ſeines Vaters hinlänglich motiviert. Aber ſie bereicherte die Mannigfaltigkeit der Anſchauungen, gab für Hamlet Anlaß zu mehreren Spielſzenen, die zu den berühmteſten des Werkes gehören, und ließ ſich ſelbſt zu Spielſzenen im Wahnſinn verwenden, durch welche ein wunderbar lieblich-elegiſcher Ton mehr in den tragiſchen Akkord kam, nicht gerechnet, wie ſie als ein Glied der kontraſtierenden Gruppe benutzt iſt, durch welche die Idee des Hauptcharakters und damit des ganzen Stückes herausgehoben wird.

Zu Hamlet

Im Hamlet macht das geiſtig Überlegne des Charakters hauptſächlich ſein und des Stückes Glück; die Wirklichkeit des Vorganges, durch welche jeder Ton, den die Menſchenbruſt hat, hervorgerufen wird; der ſchnelle Wechſel derſelben, der Wettlauf, wie er mit andern ihre Sprache ſprechen muß und nach einer Szene im Konverſationsſtil, ſowie er wieder allein, wieder mit neuer Kraft und bereichert zu der Reihe von Vorſtellungen zurückkehrt, die er vorhin abgebrochen. Und wie mit ihm, der mit allen ſpielt, wiederum das Schickſal ſpielt. Wie er vor ſich ſelbſt ſo ſchwach daſteht, als das Publikum die andern vor ihm ſtehen ſieht. Dazu mußte aber das Ganze ſo phantaſtiſch ſein, als es iſt. Und darauf gründet ſich der mächtige, künſtleriſche Eindruck Shakeſpeares, daß

er das Wunderbare verwirklicht. Wären seine Stoffe eben so wirklich als die Behandlung, kein Mensch könnte sie ertragen. —

Wo die Natur im höchsten Grade des Affekts stumm ist oder nur einen Hauch, eine Interjektion hervorbringt, da übersetzt Shakespeare den Hauch, den Seufzer, das Stöhnen in einen plastischen längern Ausruf, der die Gefühle zusammenfaßt in einen prägnanten Satz, deren Verwirrung und Zugleichandrängen die Person verstummen macht. Z. B. Hamlet, wie ihm der Geist erscheint. Hier sind die seltsamsten, verworrensten Bilder am Platze. Das, was die Natur wirklich spricht, aber der gelähmte Mund nicht austönen kann. Dies ist das Plastischmachen des in der Natur Dünnen.

Hamlets Innerlichkeit

Auch im Hamlet ist der Hauptschauplatz in der Seele des Helden. Daher die dramatischen Monologe. In den Helden ist eigentlich der dramatische Kampf. So sind sie Mittelpunkte der Stücke. — Alle Finesse der psychologischen Ausmalung bloß im Helden, die übrigen Figuren dagegen alle mehr nur wie skizziert. Alle andern Gestalten haben nur den Helden zum Gegenstande ihres Handelns und Sprechens. Othello spricht nur mit seiner Leidenschaft, Jago ist bloß ein Erreger und Helfer derselben. — Das in sich selbst Hineinschauen, das mit sich selbst Sprechen, dies in sich als in die Hauptsache Gewandte giebt den Personen das Nachdrückliche, Imposante, das der Stolz, dieser stete Sichselbstanschauer hat, das macht sie zu großen Gestalten. — Die Shakespearischen Helden haben alle solchergestalt etwas Isoliertes, wodurch sie sich wie stolz und vornehm von den andern Figuren absondern. — Ihre Selbstgespräche sind weit mannigfaltiger, lebendiger und dramatischer als ihr Gespräch mit

andern, das sie dann, wenn sie allein, erst verarbeiten. — Sowie sie allein sind, bricht es los, was man in den Gesprächen mit den andern nicht so deutlich sieht. — Alle große Leidenschaft isoliert. Sie verbirgt sich der Umgebung und sucht die Einsamkeit mit sich selbst zu streiten, sich zu bedauern, sich anzufeuern, mit sich zu beraten, sich schlecht zu machen, sich zu trösten, sich auszutoben. — Man erinnert sich dabei der Shakespearischen Beobachtung: „Vor dem Vollbringen einer schweren That sind der Genius und die sterblichen Organe im Rate versammelt, und der ganze Mensch erleidet wie ein kleines Königreich den Zustand der Empörung." Dies ist zugleich eine Darstellung seiner künstlerischen Methode. — Die Entwicklung eines interessanten Charakters ist nur in Monologen möglich. Darum thut man wohl, nur eine Gestalt, den Helden zum Träger einer größern Entwicklungsreihe oder eines psychologischen Prozesses zu machen, namentlich nicht zwei Entwicklungsreihen unmittelbar neben einander abzuspinnen oder gar noch mehr. — Im Othello liegt alles auf der Entwicklung und dem Wachstum der Leidenschaft, man weiß oder schließt wenigstens, daß der tötende Strahl zuletzt aus dieser Wolke kommen muß. — Einheit der Spannung, der Erwartung. — Lessing hat die Monologe ebenso angewandt wie Shakespeare. In der Emilia sind unter zweiundvierzig Szenen acht Monologe. — Die Nebenpersonen bringen die Anlässe, die steigernden Motive, die die Hauptperson jederzeit nach ihrem Abgange verarbeitet. — —

Goethe über Hamlet

Goethe hat ganz unrecht, wenn er durch eine Sammlung der historischen Nebenumstände im Hamlet dem Stücke einen Gewinn zu bringen meint. Er ist

auf dem Abwege unſrer Kritiker, welche Verbeſſerer ſelbſt wahre Hamlete ſind, die durch zu genaues Bedenken aller Umſtände um ihren Zweck kommen. Denn dieſe Nebenumſtände ſollen für ſich gar nichts wirken, ihre Sammlung in einen rückt ihn zu ſehr in den Vordergrund, es entſteht die Gefahr, daß dieſer einen Teil des Intereſſes, der Spannung auf ſich zieht. Er ſpielt nun auch mit und macht ein Recht geltend. Das ſoll er aber durchaus nicht. Wir ſollen nie daran denken: Wird dem jungen Norweger gelingen, was er will? Shakeſpeares Kompoſitionen ſind weſentlich Gruppierung, möglichſt enge Gruppierung, weil die Wirkung ſonſt eine extenſive, eine epiſche wird — bei ihm ſind freiſtehende Menſchengeſtalten um das ethiſche Zentrum gruppiert. —

Julius Cäſar

Wie der Julius Cäſar von Shakeſpeare daſteht, iſt er ein dramatiſiertes Stück Geſchichte. Es iſt Geſchichte geblieben, und man wird es nicht vollſtändig ergreifen und ſich davon entzücken laſſen können, wenn man es nicht im Zuſammenhange mit ſeinem Vorher und Nachher aufnehmen kann, d. i. wenn man nicht die römiſche Geſchichte kennt, ähnlich, wie niemand ſich recht an einem antiken Drama erfreuen wird, der nicht den ganzen Mythus kennt, aus dem es genommen iſt. So tritt im Ödipus in Kolonos, im Theſeus die ganze Kulturgeſchichte des alten Griechenlands vor unſre Augen. Deshalb mußte Shakeſpeare in ſeinen dramatiſierten Sagen ſoviel reicher ſein, weil der Zuſchauer aus ſeinem Gedächtniſſe nichts hinzuthun konnte, und der Dichter eine Welt von Beziehungen erſt ſchaffen mußte, die im atheniſchen Publikum, das ſeine Mythen kannte, ſich von ſelbſt an die einfache Kataſtrophe, die der Tragiker gab, reihte. Wer das bedenkt, dem wird

ein Ödipus in Kolonos nicht ärmer ſcheinen, als König Lear. Es war ein großes Trauerſpiel, von dem das attiſche Publikum nur eine Szene auf der Bühne vor ſeinen leiblichen Augen zu ſehen brauchte, um das Ganze innerlich anzuſchauen und zu fühlen von Ödipus Geburt bis zum Falle des Hauſes Kreons. Eine ſolche Fruchtbarkeit können für unſer Volk nur bibliſche Stoffe haben. —

Wunderbar iſt die Geſchicklichkeit, mit der Shakeſpeare im Zuſchauer das Gefühl der Stetigkeit ſeiner Handlung zu erregen und feſtzuhalten weiß. Im Cäſar wie im Othello iſt eine doppelte Zeitrechnung. Er deutet die längern Zeiträume, die zwiſchen ſeinen Szenen liegen, an; für den Verſtand ſind die Einſchnitte da, aber die Phantaſie ſieht ſie nicht klaffen. Am merkwürdigſten iſt, wie er die Täuſchung hervorzubringen weiß, als wenn während einer und derſelben Szene hinter den Couliſſen Dinge vorgegangen ſein könnten und vorgehen, die zu ihrer Vollendung weit mehr Zeit brauchen, als die Dauer der Szene gewährt. So ſieht man Brutus in Zuverſicht auf das Gelingen der Wiederherſtellung ohne weitere Gewalt dem Antonius die Roſtra räumen, und am Ende derſelben Szene, wo es Antonius gelungen, das Volk aufzuwiegeln, hört man, daß Brutus und Caſſius zu Pferde geflohen ſeien, von einem Boten, der vielleicht in Wirklichkeit längere Zeit gebraucht, nur den Antonius aufzuſuchen, als die Aufwieglungsſzene dauerte. Und ehe er von Octavian ging, erfuhr er ſchon Brutus und Caſſius Flucht. — Warum fällt dergleichen nicht auf? Wie z. B. in der Emilia Galotti, daß Marinelli, nachdem ſein Plan gegen Appiani ſchon fertig iſt, ſich erſt mit Appiani ſo überwirft, daß jener Plan motiviert erſchiene, wenn er ihn nun erſt machte? Doch wohl, weil auf den Augenblick im Julius Cäſar kein Wert weiter gelegt, die Spannung nicht darauf gegründet iſt, wie bei

Leſſing, weil er bei Shakeſpeare nur Nebenſache, bei Leſſing aber Hauptſache iſt; weil ein Augenblick früher oder ſpäter auf das Ganze keinen Einfluß hat. Dagegen kommt es bei Leſſing viel darauf an, daß Odoardo ſein Haus verläßt, ehe Emilia aus der Kirche kommt. Im Trauerſpiele wird überhaupt die Spannung peinlich, wenn ſie an Zeit oder ſonſtige äußere Dinge geknüpft iſt. — Die beſonders in Romanen beliebte Art der Spannung, die vielleicht auch ins weniger poetiſche Schauſpiel, beſonders aber ins Luſtſpiel paßt, die, wo vom Zuſrüh oder Zuſpät ſoviel abhängt, ſollte möglichſt aus dem Trauerſpiele verſchwinden, wo ſie die Entfaltung hindert und peinlich wird. —

Charakter und Situation

Bei Julius Cäſar iſt ſo recht auffallend, wie viel mehr es Shakeſpeare um die Perſonen zu thun iſt und ihre Entwicklung und Ausmalung, als um die der Situation. Schiller würde uns ein einförmiges Ideal von Brutus gegeben haben, dagegen die Situation desſelben zu Cäſar als des Lieblings und doch Feindes aufs genaueſte in ſchimmernden Tiraden entwickelt haben, aus dem Munde aller Perſonen, beſonders des Brutus ſelbſt. Gewiß iſts, die Weiſe Shakeſpeares iſt dramatiſcher, denn die Entwicklung eines Charakters kann nur durch Handlung geſchehen, während die Entwicklung und Beleuchtung einer Situation immer zu lyriſcher und zur Reflektionsrhetorik führen wird. Die Charakterentwicklung, alſo das Charakterdrama, kann das Rhetoriſche nicht gut brauchen, weil es eine gewiſſe Unmittelbarkeit der Sprache verlangt; die Sprache als Sprache kann ſich hier nicht ſo gehen laſſen. Sie muß immer ein Mittel der Charakteriſtik bleiben. Hier zeichnet ſie die Geſtalt ſelbſt in ihren genauen Umriſſen, dort umwallt ſie dieſelbe wie ein weiter Prachtmantel. — Bei Shakeſpeare ur-

teilen die Perſonen, eine über die andre, nach ihren charakteriſtiſchen Geſichtspunkten, bei Schiller wird die Situation nach verſchiednen Geſichtspunkten betrachtet, nach dem Verhältniſſe der Perſonen zur Situation. Dort ſind es die Geſtalten, die ſprechen, hier der Dichter. — Der objektive Dichter tritt hinter ſeine Figuren zurück, dem ſubjektiven ſind ſie nur Spiegel, in denen er dem Leſer, Hörer oder Zuſchauer ſein eignes Bild zurückwirft. — Die Extreme des Charakterdramas ſind Trockenheit und Härte der Sprache aus Streben nach Wahrheit des Ausdruckes; das des lyriſchen Situationsdramas iſt Schönrednerei aus Streben nach Schönheit; dort wird immer ein gewiſſer Realismus, hier ein gewiſſer Idealismus ſich vordrängen. Der Realiſt wird daher zum Charakterdrama, der Idealiſt zum Situationsdrama durch ſeine Natur genötigt, und ebenſo wird einem Volke von Idealiſten ganz natürlich das Situationsdrama beſſer gefallen, und umgekehrt. Der Idealiſt iſt vorwiegend lyriſcher Natur, weil es ihm weniger um die Sache zu thun iſt, als um das, was er bei ihrer Betrachtung denkt und fühlt; daher wird bei einem Volke von Idealiſten vorzugsweiſe die lyriſche Kunſt blühen, in der Malerei die Landſchaft, in der Dramatik das Lyriſche, d. i. das Situationsdrama. Das geht weiter. So wird ein Volk von Realiſten auch in der Politik wirklich objektive Zwecke verfolgen um ihretwillen, ein Volk von Idealiſten nur der Gefühle wegen, die durch den Kampf aufgeregt werden. Das eine wird von praktiſchen, das andre von äſthetiſchen Idealen beſtimmt. — Der engliſche und der franzöſiſche Nationalcharakter verhalten ſich wie Stolz und Ehrgeiz. —

Kaufmann von Venedig

Bewundernswürdig die Gruppierung der drei Handlungsſtämme im Kaufmann von Venedig. Der

Hauptstamm ist die Antonio-Bassanio-Shylockgeschichte. Die Verbürgung des Freundes für den Freund beim Feinde, mit dem Leben. 2. Die nachher wichtigste, die Erwerbung der Porzia durch Bassanio; was von der Bassanio-Porziageschichte über den Moment der gelungnen Erwerbung hinausliegt, gehört dienend dem ersten Hauptstamme, sowie ihr erster Beginn die Anleihe in jenem motivieren mußte. 3. Die Lorenzo-Jessicageschichte, die eigentlich nur zur Verschärfung von Shylocks Bosheit und Gemütshärte das Motiv geben muß. Wenn man will, ist noch ein vierter Stamm vorhanden, dessen Held Lanzelot. Notwendig ist er eigentlich nur für den dritten Handlungsstamm als Liebesbote. *Jede dieser drei Geschichten hebt scheinbar ganz selbständig an. Die Exposition der Porziageschichte ist in die Hauptgeschichte eingeschoben, um die Zeit auszufüllen zwischen dem Abgang der Freunde und dem Wiederauftreten derselben mit Shylock. Es war auch eine Möglichkeit, den Shylock zufällig den abgehenwollenden Freunden in die Hand laufen zu lassen und dagegen die Porziaexposition unmittelbar vor den ersten Auftritt Marokkos oder mit diesem zusammen vor Marokkos verunglückende Wahl zu stellen. Ebenso war der Szene Lanzelots mit seinem Vater und Bassanio zu entraten. Der Diener Bassanios, der den Juden einladet, konnte sich bei Jessica beglaubigen, den Brief Jessicas an Lorenzo konnte auch ein andrer Zwischenträger bringen, und so war die Szenerie der zwei ersten Akte zu reduzieren.*

Der Kaufmann von Venedig

Beim Wiederlesen des Kaufmanns ist mir wiederum so recht deutlich geworden, daß die eigentlich poetische Behandlung des Dialoges und die Entfaltung der Gestalten eine entsprechende äußere Ein-

richtung der Szenerie verlangt, überhaupt einen Vortrag der Handlung, in welchem die pragmatiſche Kauſalität und Spannung nicht zu ſehr hervortreten darf. Welche Idealität, Befreiung von allem Bedürfnis, welche leichte Grazie iſt im Stücke, ſeine Wirkung eine wunderbar harmoniſche. Was den Bau betrifft, ſo iſt auch darin keine Spur jenes mühſamen Ernſtes, der die Phantaſie ſcheucht und lähmt. Es iſt, als hätte die Phantaſie die Folge der Szenen beſtimmt und alles geordnet. Es iſt etwas ſo Sprunghaftes darin, als hätte der ſchwerfällige, ſchleichende Verſtand gar keinen Anteil daran. Darin liegt ein Hauptreiz des Ganzen, und wie kühl ſind auch die Hauptſzenen gehalten, wie die Situationen! —

Lear

— Ungeheuer gedrängt wegen Reichtum des Stoffes. *Deshalb auch die Geſpräche zuſammengefaßter und in jeder Hinſicht weniger als in andern Shakeſpeariſchen Werken das dem Zuſchauer wie unabſichtliche Zuſpielen deſſen, was er wiſſen muß. Was nicht Lear beſonders betrifft, alles ſehr ſummariſch, z. B. die Vergiftung Regans, wo die ſagt, ſie fühle ſich unwohl, und Goneril beiſeite ſpricht: Wo nicht, ſo trau ich keinem Gift. Daß Lear an allem Leiden und aller Unthat im Stücke ſchuld iſt, das vergißt man keinen Augenblick, und dies vermittelt hauptſächlich die hohe Faſſung, die der Hörer immer mehr gewinnt, je mehr zugleich ſein Mitgefühl erregt wird; die wahrhaft tragiſche Stimmung. Das wäre nicht möglich, wenn Lears dummer Streich etwas vertuſcht wäre. So wie er daſteht, iſt Lear völlig zurechnungsfähig und macht an ſich allerdings keinen angenehmen Eindruck, ja die Situation hat etwas Unglaubliches.* Außerordentliche Kunſt, dieſe Maſſen ſo zu entwickeln, daß alles klar iſt, der ganze

Zusammenhang, und doch auch das Gefühl und die psychologische Ausmalung überall an ihre Stelle und zu ihrem Rechte kommt. Wunderbare Perspektive, in die alle Figuren in Gruppen gesammelt, von denen keine die andre verdeckt, und in der jedes einzelne so hervor- oder zurücktritt, wie seine Wichtigkeit es erheischt. Ich kann mir keine vollkommnere Kunst denken. Und wie zeichnet sich im engen Raume bei dem Reichtum von Gestalten jede so bestimmt von den andern ab, und wie tragen alle doch den Stempel derselben wilden Größe einer titanischen Zeit! Wie so gar nichts Kleines, Schwaches an all diesen Menschen! Welche Übereinstimmung aller Figuren mit einer Zeit, die solche Thaten hervorbringt! Welche Harmonie bei der ungeheuersten Mannigfaltigkeit! Der große Reichtum der Shakespearischen Stücke, der sie bei noch so vielmaligem Lesen neu erhält, ists doch hauptsächlich, warum man ein Shakespearisches Stück so oft wie eine Oper sehen kann. Ein solches Stück, so aufgeführt, wie es verlangt, müßte denn wirklich der höchste, nicht allein theatralische, sondern überhaupt der höchste Kunstgenuß sein, den die Welt hat. *Also ein Ausgangspunkt und ein Ziel werden verbunden durch eine Anzahl Mittelglieder, die eine gerade Linie von Ursachen und Wirkungen bilden, deren Anfang also nun die Haupturſache die Schuld (oder wenigstens die Leidenschaft, wenn Schuld die Katastrophe wird, und die Vorbedingungen der Schuld), deren Ende also nun die Hauptwirkung ist. Im Stoffe müssen die beiden Motive, Schuld (im Sinne der erregenden Ursache gebraucht) und Hauptfolge, gegeben sein. Die Schuld darf nicht bloß (im Sinne des Vergehens gegen die Moral) hineingeliehen erscheinen, sondern muß in der innersten Substanz des Stoffes liegen. So ist der Anfang zugleich Vorbereitung und das Ende Erfüllung. Diese Zweckmäßigkeit befriedigt uns und läßt uns da-

durch den Gang als notwendig erscheinen. Der Fall muß die Regel belegen, nicht eine Ausnahme sein. Der Ausgang muß ein von vornherein, ein im ganzen vorhergesehener sein.

Wunderbar eine gewisse Übereinstimmung im Lear mit — den Birch-Pfeifferischen Romandramen: die Gedrängtheit, das Vorherrschen der Begebenheit in Aktion, eine gewisse Unbedenklichkeit in den Nebensachen und Konzentration des Interesses auf die Hauptsache, die Klarheit bis zum Abstrakten und deshalb oft Trockenheit der Zeichnung, die gerade Linie, das sich nicht Aufhaltenlassen durch Nebendinge, die dazu locken, der Reichtum der Begebenheit, das Drastische der zuweilen mit Dekorationsmalerei gemalten Situationen u. s. w. Nur fehlt der Birch-Pfeiffer die geistige sittliche Hoheit, die psychologische Wahrheit, die innere Poesie, die Unerschöpflichkeit der Erfindungskraft, die Expansion und Innerlichkeit, der Gehalt an Lebensweisheit, die wunderbare Idealität, Einheit und Totalität.* Die doppelte Zeitrechnung im Lear. Die Illusion durch scheinbare Stetigkeit der Handlung für die Phantasie und das Gemüt, die wahre Zeitrechnung dem Verstande durch Verdunklung durch den Affekt, durch den Reichtum und raschen Fortschritt für den Moment der Darstellung entzogen. *Zu seiner Beruhigung kann er nach dem Schlusse der Sache nachrechnen, und er wird sie richtig finden, wenn auch nicht ängstlich richtig.* Das Ganze reißt uns hin; nachher fällt uns ein: Kann sich denn aber in so kurzer Zeit so viel Großes natürlich entwickeln? Nun werden wir gewahr, daß es uns nur schien, als habe sich soviel in so kurzer Zeit entwickelt. Wie uns in der Erinnerung ja auch eine ganze Zeit bloß auf ihre Hauptmomente sich reduziert. *Die Shakespearischen Anfänge haben häufig etwas Unwahrscheinliches, was durch seine schlanke Darstellungsart in diesen Anfängen nicht nur nicht wahrscheinlich,

ſondern noch unwahrſcheinlicher gemacht wird. Sollte Lear z. B. wirklich ſeine Töchter nicht beſſer kennen, die ſoviel Jahre um ihn lebten? Die Cordelia zugleich iſt ordentlich geſucht trocken in ihrer Wahrhaftigkeit. Ihr „Nichts“ iſt faſt komiſch. Hat man aber Shakeſpeare nur ſeine Vorausſetzungen zugegeben, dann zwingt er uns durch die Bündigkeit ſeiner Schlüſſe, ihm auch alles Folgende zuzugeben.* Keine der beiden Gruppen iſt an ſich an Handlung reich, aber die Situationen und Charaktere ſind von großer Gewalt. — Es ſind drei Geſchichten, der Held der erſten Lear, der der zweiten Gloſter und Edgar, der der dritten Edmund. Alle drei ſind Nemeſisgeſchichten, die erſten beiden ſich ſehr ähnlich. Wunderbar, daß je mehr gegen das Ende, deſto mehr Lear an allem ſchuld zu ſein ſcheint, und das befeſtigt ihn erſt recht in ſeiner Bedeutung als Haupthelb des Ganzen. *Allerdings geben die Folgen ſeiner Thorheit dem Edmund die Gelegenheit, den Alten los zu werden; Gloſters Strafe hängt alſo mit Lears Schuld zuſammen; dann zu dem Verhältnis Edmunds mit den Weibern, ſodaß auch Edmunds Strafe mit aus Lears Thun hervorgeht.

Nun der Reichtum an ergreifenden Situationen, lauter Extreme. Cordelias Verſtoßung, die Treue Kents, die Bosheit Edmunds, Lears Leiden von den Töchtern und Wahnſinn, die Erkennung Cordelias und Kents. Der ungerecht verſtoßene Sohn führt den Vater unerkannt; Gloſters Blendung; Cornwalls Strafe unmittelbar danach, Edmunds Los, ein Mann mit zwei Weibern liiert, die, Schweſtern, ſich um ſeinetwillen haſſen; die eine will den Gatten um ihn töten und tötet die Schweſter und dann ſich ſelbſt; das Gottesgericht, Lears Tod über Cordelias Leichnam, die Erkennung zwiſchen Gloſter und Edgar, Kent und Edgar, Lear und Kent. Dann, wie hat Shakeſpeare den Wahnſinn, der im Stoffe liegt, in einzelne ergreifende

Szenen zerlegt, Lear im Sturm, mit Edgar und dem Narren, das Gericht über die Töchter. Keine Person im Lear, die nicht zu der Katastrophe mitwirkte, als der Narr. Alle übrigen haben teil an der Gesamtschuld, wenn auch wie Albanien nur durch Zulassung passiv; nur Edgar steht ganz rein da, darum ist ihm die Rolle des Richters und Verwalters der göttlichen Nemesis übergeben. — Nichts Gleichgiltiges im ganzen Stück. Die äußern Glückswechsel und innern Gewissensstürme. Und wie innig das alles ineinandergeschlungen, wie stetig, wie alles Gegenwart! Die Verbrechen: ungerechte Verstoßung einer Tochter, eines Sohnes; der Bruder verrät den Bruder, der Sohn den Vater, die Töchter mißhandeln den Vater, ein Mann schwört zwei Weibern zugleich Liebe, Ehebruch, vorgesetzter Gattenmord, wirklich ausgeführter Schwestermord, ein intentionierter, ein ausgeführter Selbstmord, Mord Cordelias, Cornwalls, zwei sterben durch Nemesis, Cornwall und Edmund, zwei an gebrochenen Herzen, Gloster, Lear und Kent halb, vier oder fünf Erkennungen, eine Blendung u. s. w. Alle Leidenschaften und Laster. Es ist die Tragödie der Tragödien. Alles Drastische spätern vorweggenommen.* Nur in den alten Volksbüchern findet man solche drastische Situationen noch, aber zum Teil sind sie nicht mehr zu brauchen, da sie etwas Beleidigendes haben durch Konventionen ihrer Zeit oder durch eingemischtes Wunderbares; zum Teil liegen sie zu weit auseinander, sind zu episch, wie Genoveva, Robert der Teufel u. s. w. Aber sie haben doch den Vorteil der Rundheit und Beschlossenheit, die wie der lange von den Wellen gerollte Kiesel gerundet, wie das durch viele Steinschichten gedrungne Wasser gereinigt ist für den poetischen Gebrauch. Das Volk hat den Stoff schon ganz für seine Anforderungen zubereitet dem Dichter übergeben. Der Dramatiker hat bei selbst-

erfundnem Stoffe nicht die Zeit und kann ihm nicht leicht die Objektivität geben, die der durch fremde Hände gegangne Volksstoff schon mitbringt. —

Unübertrefflich in Lear die Gruppierung. Ganz im Vordergrunde das Leiden des alten Lear, mehr im Hintergrunde und ebenso weniger breit ausgeführt die Glostergeschichte, noch weiter im Hintergrunde, und fast bloß skizziert, das Verhältnis Edmunds zu den Schwestern. Wunderbar, wie die Leargruppe und die Glostergruppe ineinander verschränkt werden, nachdem sie eine Weile nebeneinander isoliert hergingen. — Jede kleinste Handlung bezieht sich auf das straffste auf die Idee des Ganzen. Jeder einzelne Stamm des Ereignisses ist so einfach, als er nur sein kann, und so notwendig in seinem Zusammenhange. Jeder einzelne Stamm würde, allein ausgeführt, und in konzentrierter Form unendlich gestreckt und gedehnt werden, und manches in den pragmatischen Zusammenhang aufnehmen müssen, was den idealen aufhöbe. — Der Tragiker muß bei der Bildung der Fabel beständig daran denken, daß die ganze Tragödie nur um der Idee willen vorhanden sein dürfe, daß also jede kleinste Erfindung nur im Bezug auf sie und zur vollständigern und klarern Darstellung derselben durch das Einzelne und Ganze, Stoff und Form, Charakter, Situation und Handlung gemacht und eingerichtet werden dürfe. — Die Schuld muß frei aus dem Herzen der Menschen, ohne irgend einen äußern Hebel bloß aus der Leidenschaft hervorgehen. — Die Hauptszene bleibt des Menschen Inneres; die eigentliche Peripetie und das Leiden, Schuld und Strafe und ihr Zusammenhang, also das Schicksal muß in diesem Innern vorgehen; die äußere Peripetie darf nur eine natürliche Folge der innern sein und durchaus nicht als die Hauptsache erscheinen. Das Historische darf bloß den Hintergrund darstellen. — Die Schuld ist ein Kind der Frei-

heit, das ganze Leiden muß notwendig aus der Schuld folgen, ja schon darin liegen. Die Schuld setzt den Perpendikel des Uhrwerks in Bewegung. Von da an darf nichts mehr von außen hineinwirken. — Schiller sucht den Zuschauer zum Mitschuldigen seiner Helden zu machen, Shakespeare thut meist das Gegenteil. Schiller sagt: Seht ihr? Mein Held kann kaum anders. Shakespeare sagt: Seht ihr? Mein Held könnte wohl anders. Schiller setzt ins hellste Licht, was zur Schuld treiben kann, und versteckt, was ihn abhalten müßte, oder läßt dies von jenem rhetorisch niederkämpfen. Shakespeare thut das Gegenteil. Besonders im Macbeth, besonders wo der Held das Mißverhältnis der Kraft der Gründe für und gegen die That ins Licht setzt und den Zuschauer zum Gegner seiner That macht.

Typische Individualität der Tragödie

Die Tragödie muß ihren Rhythmus und Ton halten als Individuum, als selbst ein Wesen, sie darf nicht aus ihrem Charakter fallen, so wenig als eine der darin auftretenden Personen. *Dem Großen darf nichts Kleinliches sich mischen, dem Historischen nichts Novellistisches.* Historischer Boden, Charaktere, Situation, Motive, Handlungsweise, Schuld und Ausgang müssen übereinstimmen. So im Lear. So verschieden die Personen von einander sind; alle tragen in ihrem Thun und Leiden die rauhe Größe ihrer Zeit. Da ist nichts Kleinliches, nichts Sentimentales, keine vorschreiende Innerlichkeit. Selbst in Cordelia; so nahe die Versuchung zur Sentimentalität in dieser Rolle lag! Wenn sie nicht in die Ostentation der bei den Schwestern zumal nur erheuchelten Gefühle einstimmt, so spricht sie aus Trotz weniger als wahr, wie jene mehr als wahr. Sie ist durchaus kein zartes, bloß liebeseliges Wesen; ihre Geradheit ist ebenso derb

als die Heuchelei der Schwestern, und in ihrem Trotze trägt sie ebenso eine Schuld der Rücksichtslosigkeit und Subjektivität als Lear selbst. Sie kennt den Alten, sie weiß, wohin sie ihre trotzige, absichtliche Trockenheit führen kann; durch eine kleine Selbstbesiegung könnte sie eine Übereilung abwenden, sie thut es nicht. Sie kann sich so wenig besiegen, als der Alte sich besiegen kann. Wie Kent und der Narr auch in ihrer Treue derb und schonungslos dem Greise, wie er schon leidet, seine Wunden weiter machend, der Narr noch durch beißenden Spott, begegnen, so ist auch Cordelia ein Kind der Zeit wie die übrigen. Die Herrschaft des Instinkts und das Unvermögen, ihre Subjektivität zu bezwingen, haben die sämtlichen Personen gemein.

Timon von Athen

— Hier ist die Betrachtung die Hauptsache. Die Fabel ist ungemein einfach und giebt nur die Gelegenheit, Betrachtung über den Undank und seine Gewöhnlichkeit daran anzuknüpfen. Das Ganze typisch. Ein „so geht es, wenn einer so ist." So schmeichelt alle Welt dem gutmütigen Verschwender; so lassen ihn dann die Schmeichler, wenn er nichts mehr zu geben hat, so kommen sie wieder, wenn er von neuem seine Wirtschaft anfängt. So glaubt der Thor an die Wahrheit ihrer Versicherungen. Mit solcher Zuversicht geht er sie an, um seine Gutmütigkeit wett zu machen. Mit solchen und solchen Ausflüchten versagen sies ihm dann. So schlägt dann sein Übervertrauen, seine thörichte Liebe in Menschenhaß um. So denkt er, wenn er vom Hause und Hofe ins Elend geht. Mit dem Anfange des vierten Aktes, wo Timon dies thut, nimmt das Typische im engern Sinne sein Ende. Daß Timon Gold findet, bringt ein neues Motiv hinein. Bis dahin war es treue Schilderung des all-

gemeinen Weltlaufes; nun wird das Stück individueller. Bis hierher heißt es: Das ist die Geschichte aller gutmütigen Verschwender; nun kommt die Fortsetzung eines dieser Verschwender, der, bis zum Menschenhaß gediehen, plötzlich wieder reich wurde. — Es fragt sich, ob es ein Stück geben kann, das bis zum Ende typisch wäre? — Shakespeares Poesie ist die Poesie des Weltlaufes. Sein Drama hat in dieser Hinsicht viel Ähnlichkeit mit der Äsopischen Fabel. Sein Zweck scheint wenigstens derselbe zu sein, die Tendenz Lebensweisheit zu lehren. — Er stellt Gesetze des Weltlaufes dar und überläßt der Wahrheit und Innigkeit seiner Ausführung den Effekt. — Bei der Tragödie muß alles vom Anfang bis zu Ende auf Erweckung eines und desselben Gefühles, das sich nur immer mehr steigern muß, angelegt sein. —

Richard III.

Durchaus schlaffer Zusammenhang. Die Einheit liegt in dem im Heinrich VI. ausgesprochnen Plane Richards, sich durch alle Hindernisse zum Throne hindurchzudrängen. Eine andre Art Zusammenhang bilden die Flüche und deren Erfüllung, bei welcher jedesmal auf jene zurückgedeutet wird. Die Einheit liegt *also wie* gewöhnlich bei Shakespeare in der Idee des Hauptcharakters, so z. B. im Richard III. *Dadurch, daß die Szenen kaum sonst miteinander verbunden sind, wird es erreicht, daß nirgend ein Klaffen entsteht. Es ist weit erträglicher, wenn der Zusammenhang der Szenen durchaus schlaff ist, als nur an einigen Stellen, wenn die Erwartung eines straffern Zusammenhanges gar nicht erregt wird. Wo man den straffen Zusammenhang nicht durch ein ganzes Stück hindurchführen kann, ist es besser, ihn durchaus locker zu erhalten. Die Klarheit ist dadurch gewahrt,

daß die bezüglichen Teile zusammengehalten werden, wodurch jede Szene eine Art von Geschlossenheit erhält. Man hat nirgend nötig, sich erst lang zu besinnen, die Vorbereitung geht der Sache unmittelbar voran.* Ich glaube für die historische Tragödie im großen Stile, wie Lessing sich ausdrückt, ist Richard III. das Hauptmuster, nach ihm Richard II. Wie seine Novellenstücke Typen des Privatweltlebens im einzelnen und ganzen, so sind auch die historischen Typen des historischen Weltlaufes, ein Spiegel, ein Lehrbuch. — Das Stück ist durchaus Geschichte und von einer Idealität, daß keines der Schillerischen nur von weitem damit verglichen werden dürfte. Es ist ein Körper des Geistes der Geschichte selber, nicht die Idealisierung irgend eines besondern Stücks Geschichte. Alles ist typisch und allgemein, so charakteristisch es ist. Es sind weder novellistische Elemente darin, noch irgend ein historisches Element novellistisch aufgefaßt und gewendet. — Die Einheit des Stückes liegt in der Einheit des Charakters oder, wenn man will, der Rolle des Richard, in der erschöpfenden Darstellung einer solchen Natur. Freilich ist diese Natur dadurch außerordentlich geschickt, dem Stücke solche Einheit zu geben, da sie nur eine einzige Intention hat oder ist. Shakespeares dramatische Kunst ist auf die Schauspielkunst basiert, und diese betrachtet er als Menschendarstellungskunst, d. h. nicht als Kunst der Darstellung eines einzelnen, zufälligen, sondern eines Typus, eines realistischen Ideals, eines Gattungscharakters. Die einzelne, zufällige Existenz, das Individuum im engsten Sinne hat keinen Maßstab, es ist keinem andern ähnlich, sich selber nicht und giebt daher weder dem Gemüte noch dem Verstande ein Interesse. Der Verstand erfreut sich an der Konsequenz, an dem Gesetzmäßigen. Alles dramatische Interesse beruht auf Erwartung. Man sieht vorher, wie solch ein Charakter in solchem Falle

ſich benehmen, wie er handeln wird, das beſchäftigt, es iſt keine leere Spannung; und kommt der Fall, und die Vorherſehung bewährt ſich, ſo fühlt ſich unſer Verſtand geſchmeichelt und befriedigt, und wir haben das Gefühl der Notwendigkeit des Vorfalles. —

Richard III. Die Natur der Leidenſchaft

Ich leſe eben wieder Richard III. und bin von neuem erſtaunt über die Kunſt, mit der Shakeſpeare alles möglich zu machen weiß. — So ausführlich und breit findet man in keinem ſeiner Stücke ſonſt den Dialog; hier iſt keine Spur von jener Zuſammendrängung vieler Gedanken und Gefühle in ein Wort, die wir in andern ſeiner Werke finden. Wie kommt das? fragt man ſich, denn man iſt bei Shakeſpeare überall die tiefſte Abſichtlichkeit zu treffen gewohnt. Und ſo habe ich mich oft und vergeblich gefragt. Jetzt, wo mein eignes Bedürfnis mich den Kunſtmitteln nachjagen läßt, die eine reiche, eine weite Zeit einnehmende Fabel ohne ſichtbare Gewalt in die drei Stunden preſſen helfen, finde ich die Antwort. Es iſt fabelhaft, welche Maſſe des Stoffes in dem Richard ſich drängt, und fabelhaft, mit welcher Weisheit Shakeſpeare all den möglichen Nachteilen ſolchen Stoffreichtumes auszuweichen weiß. Zunächſt droht die Klippe der Unklarheit. Schon früher fanden wir ſein Kunſtmittel, dieſer zu begegnen, in einer leicht überſehbaren Anordnung, mit Zuſammenhalten des Zuſammengehörigen. Deſto näher drohte die andre Klippe, unnatürliche Haſt der Bewegung. Dagegen hat er nun die ideale Behandlung der Zeit als Hilfe; und wie in keinem andern ſeiner Stücke die Begebenheiten gewaltſamer zuſammengerückt ſind, ſo iſt auch in keinem andern die Zeit ſo ideal behandelt als hier. Hier giebt es kein Geſtern, kein Morgen, keine Uhr und

keinen Kalender. Nirgend ist jede individuelle Namhaftmachung der Zeit so konsequent vermieden als hier. Es giebt nur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. *Dazu gehört auch das Namhaftmachen von Entfernungen zwischen Orten, die in der Handlung zusammengebracht werden, Entwicklungen, die eine gewisse Zeit bedürfen, so im Menschen als sonst.* Die Klippe der Trockenheit, die mit der Hast zusammenhängt, der sichtbar gewaltsamen Drängung, balanciert er nun durch den Dialog, der so poetisch behäbig und behaglich wie in keinem seiner andern Stücke, wie jene Drängung der Fakten in keinem andern größer und gewaltsamer ist. Aber noch einem andern Übel wird dadurch vorgebeugt, der Peinlichkeit des Eindrucks. Diese wäre unausweichlich, wäre der Stoff von seiten des Gemüts aufgefaßt, so etwa in Goethischer Weise. Die Gedankenhaftigkeit dieses Dialogs hilft dagegen und bietet zugleich die Hand, die Gestalten zu heben. Denn darin, in der Gedankenhaftigkeit des Dialogs, liegt hauptsächlich das Imposante der Shakespearischen Figuren. Dadurch wird das Thun der Gestalten in das Reich der Freiheit, der Zurechnung, des moralischen Urteils hinaufgehoben, und in dem Besitze dieser freien Selbstbestimmung liegt das Imposante des handelnden Menschen. Daß diese Selbstbestimmung auf die Seite des Wollens sich legt, der Leidenschaft, die ihre Naturnotwendigkeit wiederum in sich hat, das verbindet bei Shakespeare so schön Freiheit und Notwendigkeit der Natur, während wir bei Schiller dieses innere Gesetz und seine Wahrheit, bei Goethe jene Selbstbestimmung und ihre Kraft vermissen. In der Leidenschaft sind diese beiden Seiten des Menschlichen beisammen; daher ist die Leidenschaft das Zentrum der wahren Tragödie. In dieser Hinsicht ist der Affekt das Gegenteil, und deshalb wohl revolutioniert sich Schiller gegen ihn, wiewohl unter Mißverständnissen,

da er, wie es scheint, den Affekt, insofern dieser der vollziehende Diener der Leidenschaft ist, insofern er im Einverständnis mit dieser ist, zur Leidenschaft hinzurechnet und in ihm nicht den Affekt anerkennt. — Eine Gestalt wie ein wirklicher Mensch wird um so imposanter sein — dies faßte Schiller auch zu eng als „Würde" —, je mehr er ein Leidenschaftsmensch ist, um so weniger imposant, als er ein Affektmensch ist. Die sogenannten Charakterlosen sind eben solche Affektmenschen, ohne die Basis einer großen Leidenschaft, welche eben die Konsequenz giebt. Schiller ging hier in Kants Irrwege, der durch die Stelle Kants in der philosophischen Anthropologie deutlich zu machen ist: „je mehr Affekt ein Mensch hat, desto weniger pflegt er Leidenschaft zu haben." Er bedachte nicht, daß der Leidenschaftsmensch ja eben Affektmensch ist — denn alle Leidenschaft geht auf möglichst immerwährenden Genuß eines Affekts; daß aber in der Leidenschaft die Kraft liegt, den ihrem Zwecke widerstrebenden Affekt zu binden, wenigstens zu verbergen. Aber die Leidenschaft ist nicht ruhig, wenn sie dies ist, weil der Affekt überhaupt ihr ein Fremdes, Vermiedenes, sondern weil sie nach dem Genusse eines gewissen Affekts strebt und deshalb, so lange sie kann, nicht duldet, weder daß ein gegnerischer noch daß der gesuchte Affekt selbst den möglichsten Genuß dieses letztern verhindre. Wie die Leidenschaft Affekte unterdrücken und bergen kann, bis ein Affekt sie momentan überwächst, davon ist Macbeth ein sprechendes Beispiel. Der Affekt aus der ästhetischen Idee von Größe, Herrschaft, Ehre, Gefürchtetheit, Glanz u. s. w. ist es, welchen suchend die Leidenschaft die Affekte der Menschlichkeit in Macbeth überwindet oder wenigstens zu verbergen die Kraft giebt, bis diese — im Affekte der Gewissensreue — überwachsend bei der Tafelszene den Schleier, womit die Leidenschaft ihn birgt, zerreißen. Darum

ist die Leidenschaft so theatralisch, weil sie ein Schauspieler ist. *Gegen das Dünne und Unplastische des Ausdrucks war ich schon immer, aber ich sah nicht klar genug, daß es nicht allein auf die Wahl des äußern Wortes ankommt, daß die Detail- und Momentenmanier in ihrer verstandesmäßigen Absichtlichkeit eben nur das entsprechende Wort, die Dünnheit des Dinges die Dünnheit des Ausdrucks bedingt, daß jene Totalität und plastische Großheit nicht äußerlich aufzublenden ist, sondern in der Konzeption des Ganzen und seiner Gestalten schon vorhanden sein und nur seinen ihm natürlichen und notwendigen Ausdruck finden muß.* Das Geheimnis der wahren Großheit der Gestalten und des Stückes ist, daß die Personen immer nach der Notwendigkeit handeln, d. h. wie andre, wie der Zuschauer es auch würden; dabei aber den Schein der freien Selbstbestimmung festhalten in diesem eigentlich notwendigen Handeln. Je notwendiger daher der Vorgang, und je freier scheinbar die Bewegung der Gestalten, desto besser. In der Leidenschaft ist beides beisammen, daher ist die Leidenschaft das erste im Drama. Handeln die Personen nach dem Gesetze, der Naturnotwendigkeit, dem normalen Verlaufe der Leidenschaft gemäß, so haben sie die Notwendigkeit und die Freiheit in einem. Im Affekte haben sie nur die Notwendigkeit. Dies die Emanzipation der Figuren, wenn sie anders reden als thun; wie Shakespeares Bösewichter, die immer wissen, was sie sollen, das Sittengesetz anerkennen und doch dagegen handeln und thun, was sie wollen. Aber auch die tragischen und selbst die bedeutendern Dramenhelden gewinnen dadurch an Wucht. Dadurch, daß sie wissen, was sie sollen, und doch thun, was sie wollen — müssen in der Konsequenz der Leidenschaft —, in der trotzigen Fassung, zu leiden, was sie leiden müssen, liegt jener Schein von Freiheit, der

ihnen den Anſchein der Fähigkeit unendlicher Kraftäußerungen giebt. Dieſe äſthetiſche Wirkung, die unſrer Freude und dem Wohlgefühl der Ausdehnung unſers Weſens an jeder Erſcheinung der Freiheit und Autonomie zu Grunde zu liegen ſcheint, erſtreckt ſich ſelbſt auf die komiſchen Geſtalten des Luſtſpiels und der Poſſe, wenn ihre notwendige Thorheit wie aus einem ſtolzen Entſchluſſe ſich zu beſtimmen ſcheint, wenn die Selbſtgefälligkeit ihrer Armut ſich ſelber ſozuſagen ſtolz zulächelt, daß ſie ſolche ſind, die den Mut und die Kraft haben, ſo etwas zu thun; wo dann darin das Urkomiſche liegt, daß die That zu dem Aufwande, der dabei ſcheinbar gemacht wird, in gar keinem Verhältniſſe ſteht. Wir kommen auf dieſem Umwege wieder auf den früher ſchon gefundenen Punkt der indirekten Charakteriſtik und auf den Hauptpunkt: tiefſte Abſichtlichkeit hinter dem Scheine völliger Abſichtsloſigkeit; wodurch dem Verſtande und der Phantaſie zugleich Rechnung getragen wird. —

Othello

— Doch wunderbar, daß in einer Zeit, wo man unſre modernen Trauerſpiele nicht mehr ertragen kann, wo man die Meinung hört, die Zeit der Tragödie ſei vorüber, die Shakeſpeariſchen noch ſtets ſo gern geſehen werden, und nicht etwa nur von der Klaſſe, die ihn ſtudiert und ſeine Stücke etwa ſeines Namens wegen gelten läßt, um ſich nicht vor den Wortführern zu blamieren. Seine Tragödien behandeln die furchtbarſten Vorwürfe, ſo draſtiſche Schreckensbegebenheiten, als wir gar nicht mehr erſinnen können, mit gehäuften Greueln, heftigſte Leidenſchaften in naturwahrer Darſtellung. Welche ſind die Gründe, warum dieſe Werke ſelbſt einer ſo verzärtelten Zeit gefallen? Ich glaube

1. Was den Inhalt betrifft: die sittliche Gerechtigkeit; das richtige Urteil Shakespeares über Personen und Dinge.

2. Was die Darstellung betrifft: die große Mäßigung großer Kraft, die große Ruhe großer Lebendigkeit, die Vermeidung nicht des Jähen, aber der jähen Darstellung desselben. Er schildert Gewaltsames, aber er schildert nicht gewaltsam. Die Breite, in der er die Gestalten und ihre Äußerungen ausläßt. Das stete Erinnern daran, daß wir nicht Wirklichkeit, sondern Kunst vor uns haben in der bilderreichen, gehobnen Sprache, die stets das Dünne, Hastige und Jähe vermeidet, das der unmittelbarste Ausdruck des Betreffenden in der Wirklichkeit haben würde; das Anknüpfen von Nebenvorstellungen, die gemessene Bewegung. Der Gedanke ist bei ihm unmittelbar, sowie das Fühlen und Handeln, aber der Rhythmus, wenn auch darstellend, doch immer in künstlerischer Mäßigung. *Es ist das richtige Verhältnis im Rhythmus der verschiednen Vorgänge, aber das Tempo langsamer und gehaltener. Ebenso das richtige Verhältnis zwischen Stärke und Schwäche der einzelnen Ausdrücke, aber der Ausdruck im ganzen großartiger und bedeutender.* Wie bei Michel Angelo auch die magern Gestalten noch die Mitte der Fülle der Wirklichkeit übertreffen. — Dann die Kürze der Szenen, das Verschränken der verschiednen Handlungen, ja oft beim Fortgehn derselben die bloße Pause und sinnliche Erfrischung durch den Szenenwechsel. Die Vermeidung aller materiellen Spannungsmittel, da er die Wichtigkeit von Zeit und Ort für den guten oder schlimmen Verlauf nur andeutet, nie ausbeutet. Ferner die glänzenden Rollen, sodaß die Bewunderung der Kunst des großen Schauspielers aller unfreiwilligen Täuschung des Zuschauers, *indem sie einen Teil seiner Aufmerksamkeit auf sich zieht,* entgegenarbeiten hilft, dann der Reichtum der

Handlung, der uns auf keinem Teile derselben zu lange verweilen läßt; die Beschäftigung der Sinnlichkeit, die Fülle von Poesie, und die Idealität der Gestalten. Auch die moralischen Betrachtungen. —

*Zum Teil hilft dazu auch, daß die Novellendramen in Italien spielen. Das fremde Kostüm objektiviert, während das südliche Blut die Größe der Leidenschaft stark motiviert. — Das Italienische vertritt als Ideales dem Nordländer das allgemein Menschliche. Es sind nicht Engländer, über denen der Engländer, nicht Deutsche, über denen der Deutsche, wie er seine speziellen Nationalitäten, zeitlichen Gebräuche, zufälligen Bedingungen in ihnen vermißt, die allgemeine menschliche Bedeutung dieser Gestalten vergißt.

Im Othello bleibt Desdemona trotz ihrer Verschuldung rein; diese wirkt bloß auf ihr äußeres Geschick, nicht auf ihr Inneres, ihren moralischen Wert. Was aus ihrer Verschuldung an dem Vater gegen sie als Weib schließen ließe, wird nur einfach von Othello erwähnt. In der Wirklichkeit mußte dieser Gedanke die Basis des Verdachts bilden, sie würde als solche bei jedem weitern Gedanken wieder mit gedacht als Überzeugung wirken; das kann der dramatische Dichter freilich nicht gut sichtbar machen. Überhaupt ist es schwer, eine Leidenschaft wie die Eifersucht überzeugend zu schildern im Drama. Der Othello hat das eigne, daß er dem Leser oder Zuschauer erst hintennach wahr wird. Der Zuschauer muß dabei eine größere Thätigkeit entwickeln, als dem Dichter die Grenzen seiner Kunst vergönnen. Er (der Zuschauer) muß aus seiner Kenntnis der Leidenschaft überall die Winke des Dichters ergänzen; es ist aber nicht vorauszusetzen, daß viele diese besitzen. Mehr oder weniger gilt das von aller Leidenschaft. Selbst diejenigen, die an einer gewissen Leidenschaft selbst leiden, und diese oft am meisten, begreifen dieselbe an andern nicht. Besonders

hier, wo man die Grundlosigkeit der Leidenschaft kennt, während jeder im Fall der Eifersucht nicht den Doppelblick hat, d. h. nicht die Grundlosigkeit seiner Leidenschaft einsieht, solange sie ihn beherrscht.

Wenn man einen Leidenden in der Tragödie als Ideal schildern will, so muß man seine Verschuldung, die man ihm nicht ganz schenken kann, aus dem Übermaß dessen herleiten, was ihn so liebenswürdig macht, und ihn daran durch das strafen, um was er die Verschuldung begangen. Es wird schwer sein, einen andern solchen Fall zu finden, wo die Strafe eine ist, die nicht in das Innere dringt, was doch wiederum die naive Idealität der Gestalt hindern würde in der Gestalt der Reue. Hier bei Desdemona muß der Zuschauer ihr Gewissen übernehmen, das ihr Leiden mit ihrer Verschuldung in Zusammenhang denkt, sie thut es nicht, so wenig als Cordelia, und dies giebt diesen Gestalten am meisten den Reiz der Naivität.* —

Die Motive der Desdemona gehn nicht alle aus einer Leidenschaft hervor. Ihr unbewußtes Helfen zu der Katastrophe geschieht aus Güte; sie will dem Cassio helfen; ihre Lüge mit dem Tuch aus namenloser Angst vor Othellos Heftigkeit und der Absicht, diese nicht weiter zu reizen. Die Schuld darin ist eine negative, ein Unterlassen der Vorsicht, und zwar eine unbewußte, in ihrem Charakter begründete. Man kann auch die Schuld der Heirat unter so bedenklichen Bedingungen daraus ableiten. Ihre Schuld ist also eine unbewußte. Warum hat dennoch ihr furchtbarer Untergang nichts Gräßliches? Ich glaube, weil das Leiden ihr Anlaß giebt, eine so vollendete Seelenschönheit zu zeigen, daß man die Ursache, das Leiden selbst, darüber vergißt, ja ihm dafür dankt. Dann durch die sympathetische Wirkung ihrer idealen Ruhe, weil die Kreatur in ihr sich nicht windet und krümmt; sie steckt uns an mit ihrer süßen Ergebung in das Leiden, in dem sie

nur um ihren Mörder besorgt ist, sozusagen mehr Mitleid mit diesem als eignes Leid empfindet. Dann die künstlerische Ruhe und Schönheit der Darstellung selbst. Die Übereinstimmung der Behandlung mit der Sache; denn wirklich ist er der Beklagenswerte. Hieraus sind Winke zu nehmen für die Darstellung von Idealen. — Othello hat seinen Mordentschluß ausgesprochen; er heißt Desdemona sich niederlegen und die Gesellschafterin wegschicken. Nun noch die Vorbereitung durch Cassios Verwundung; nochmals ausgesprochener Entschluß Othellos. Die Szene spielt aus; nun Verwandlung. Desdemona schlafend allein, ein Licht, Othello tritt herein. Seine feierliche Richterstimmung dabei! So macht nun der Mord und das Verhalten beiderseits dabei einen weit tiefern Eindruck, weil man nicht erschreckt wird, und eben darum doch zugleich einen viel künstlerischern, mildern. Dazu in Desdemonas Charakterruhe noch ein retardierendes, milderndes Element. Und wie ist nun die That selbst ohne das Wehren, das Winden und all den widerlichen Beisatz, den solcher Fall in der Wirklichkeit hat! Der Dichter, der sie so menschlich zu behandeln weiß, darf die schrecklichsten Vorwürfe behandeln.

Die Motivierung bei Shakespeare. Othello

— Welche Motivierung im ersten Akte des Othello! Die ganze Handlung des Aktes ist so geführt, um den Zunder zu zeigen, der in den Charakteren und in den Umständen der Heirat liegt. Und welcher Reichtum von solchen Motiven zur Eifersucht kommt noch im Verlauf der übrigen Akte hinzu. Wahr ists, beim erstenmal Sehen oder Lesen verdunkelt das sinnliche Leben der Handlung die Gewalt und Anzahl der Motive; je öfter aber und je gesammelter man liest oder sieht, desto überzeugender werden diese. Darin

liegt die Gewähr für die ewige Dauer der Shakeſpeariſchen Stücke. Wie die andrer bei öfterm Leſen ihre Wahrſcheinlichkeit und Notwendigkeit verlieren, ſo gewinnen dieſe nur durch die vertrautere Bekanntſchaft. — Hier kann man lernen: 1. die Motivierkunſt. Denn auch von dem, was bereits vor dem Anfange geſchehen, wie von dem, was im erſten Akte geſchehen, kennt man den Grund, warum? und auch die Geſchichte, wie? 2. Die Führung des Dialoges, durch welche ſolche Motivierung möglich, natürlich und ungezwungen zu Gehör gebracht wird, wie alles Dünne, die Abſicht Verratende vermieden wird. — Welche Totalität! Wie wird die Sinnlichkeit durch die lebendige, affektvolle Bewegung, das Gemüt durch die Idealität der Geſtalten, der Verſtand durch den Reichtum von Erfahrungsſätzen und durch Sympathie mit Jagos Weltgewandtheit und Verſtandesüberlegenheit, durch die Erwartung, durch die Abſichten, die er zeigt, beſchäftigt! In welche freie poetiſche Region iſt der bürgerliche Tragödienſtoff durch den bedeutenden Hintergrund von Venedig heraufgehoben! Welches Theaterſpiel aller Figuren! Welche ſcharf umgrenzten Geſtalten, durch Kontraſtierung noch verſchärft! — Wie man einer einfachen Handlung den Schein einer reichen geben kann. Der ganze Akt konnte in eine Szene zuſammengezogen werden. Vorzutragen war die Expoſition mit wenigem Hin- und Herreden. Aber wenn er ſeine Charaktere ſo plaſtiſch hinſtellen wollte, alles, Vergangnes, Vorgehendes und Künftiges ſo durchſichtig motivieren, ſo mußte er aus einer drei Szenen machen. Und wie er dieſe geführt, wird keine Gemütskraft im Zuſchauer eine Zuſammendrängung verlangen. Ich ſehe immer mehr ein, daß die Shakeſpeariſche Form für die vollkommenſte Tragödie unentbehrlich, daß ſie keine Licenz, daß ſie ein Geſetz iſt. — Wie viel unmittelbares ſinnliches Leben, wie viel Begegnung mit Othello und

Jago, Brabantio und Rodrigo wäre durch Konzentrierung dieſer drei Szenen in eine eingebüßt! Wie wäre ein ſzeniſcher Maßſtab gegeben geweſen, unter dem die folgenden Akte gelitten hätten! — — Beiläufig: wie weiſe, daß Shakeſpeare nicht allein den Othello ſo blind in Jagos Netze gehen läßt! Daß alle ſich gleich bereit von ihm täuſchen laſſen, macht das Vertrauen Othellos auf ihn nicht allein wahrſcheinlicher, ſondern auch entſchuldbarer. Othello erſcheint nun nicht als geradezu albern, was ſonſt der Fall ſein würde. Alles iſt nichts als eine in Handlung verwandelte Expoſition. All das bewegte Leben, das Wachrufen des Alten, ſein Aufſuchen Othellos, die Begegnung der beiden ſind nichts als Behelfe der Lebendigmachung der Expoſition der Vorgeſchichte, der Charakter und das Eintiefen der Unnatürlichkeit dieſer Mißehe und was aus alledem zur Erweckung der Eiferſucht dienen kann. — Die Charaktere und Dinge ſind abgelöſt aus der gemeinen Wirklichkeit. Was von und in ihnen nicht in engſter, ausſchließlicher Beziehung zu dem Gegenſtande der darzuſtellenden Handlung gehört, nicht ein notwendiges Glied derſelben iſt, iſt ihnen vollſtändig abgeſtreift. Das iſts, was Leſſing meint, die Simplifikation des Stoffes, durch welches die dramatiſche Handlung zum Ideale dieſer Handlung wird. So ſteht ſie wie eine Skulpturgruppe nach allen Seiten frei, überall durchſichtig und rund geſchloſſen da, nicht bloß en relief angelehnt oder nur halb frei ſtehend. — Im Othello iſt Shakeſpeare mehr als irgendwo Epitomator der Natur, Symboliſierer der Geſetze des Weltlaufes. Die Wiſſenſchaft von der Eiferſucht, ihre Naturgeſchichte in einem konkreten Beiſpiele dargeſtellt. Es iſt aber nur eine Art der Eiferſucht, die edelſte, die aus beleidigter Ehre, nicht aus geſtörter Genußſucht entſteht, ſozuſagen die moraliſche, geiſtige. — Jago dagegen zeigt im ganzen Stücke

keine Spur von Ehrgefühl, ja seine Heuchelei und Verstellung ist im grellsten Kontraste mit soldatischem Ehrgefühle. Bedenkt man nun auch noch, daß er eigentlich gar kein bestimmtes Ziel seines Planes hat, und dies müßte natürlicherweise bei jeder andern Leidenschaft die Hauptsache sein, so drängt sich auf, daß der Charakter, den Shakespeare ihm geben wollte, die Intrigiersucht ist, die, wie sie gewöhnlich eine Art von Stolz, hier noch von der Bosheit seines Naturells modifiziert erscheint. Es ist klar, er lügt dem Rodrigo, dem er doch zur Bürgschaft, daß er ihm helfen wolle, mit dem Hasse gegen Othello auch einen Grund dafür angeben mußte, die Ehrenbeleidigung als Grund vor. Seine eigentliche Leidenschaft und Motiv ist die Lust an Schadenfreude und Intrigiersucht, die man dann im ganzen Stücke sieht — die Zurücksetzung nur eine Gelegenheitsursache. Ohnehin, wenn er wirklich die Zurücksetzung so tief empfände, würde er noch ein Motiv herbeiziehn, wie das von seiner Frau und Othello? es wäre keins mehr nötig. Möglich, daß er auch jenes wie dieses sich vormacht, um die Befriedigung seiner Intrigiersucht bei sich selbst zu rechtfertigen, ein Lügner und Hetzer seiner selbst wie andrer. —

Die Exposition des Othello

In der Exposition des Othello ist der Aufbau der Haupt- und Nebenvorstellungen zu bewundern. Man wird auch hier im großen die dialogischen Mittel von Parentheſe und Parentheſe in Parentheſe finden. Die erste Szene enthält Teile der Hauptvorstellung, die Entführung, die Liebe Rodrigos zu Desdemona, den Widerwillen des Vaters, das Unnatürliche dieser Ehe in freiester und lebendigster Ausschweifung. Wir sehen die möglichste Tiefe und Breite der ethisch-psychologischen Motivierung als Hauptsache. Alles ist motiviert,

auch das Kommende schon im voraus, und wiederum die einzelnen Motive. Der ganze Bau ist darauf berechnet, die historische Exposition möglichst in anschauliche Handlung zu verwandeln, in der die Motive zwanglos und wie unabsichtlich in Aktion ausgelebt und in gelegentlicher Rede auf das klarste und einschärfendste ausgesprochen werden, die nächsten Motive, und wiederum die entferntern, die Motive der Motive und so fort bis zu ihrem letzten Grunde in Situation und Charakter. Diese einzelnen *Aussprüche der* Motive sind an sich und meist auch in der Sprache bis zur abstrakten Absichtlichkeit kalt und klar, ja deutlich ausgesprochen, aber die Kunst der Umstellung, die Üppigkeit und Plastik der Umschreibungen maskieren dies vollkommen, sodaß ein oberflächlicher Beschauer keine Ahnung der künstlichen Berechnung hat, ja daß er meinen kann, diese ungeheure Absichtlichkeit sei Mangel an irgend einer bewußten Absicht und genialer Wurf des Dichters, da er doch eingestehen muß, er, der Beschauer, empfinde kein Gefühl von Mangel, kein unerledigtes Bedenken. Und gerade was am meisten absichtlich ist, wie das Ab- und Wiederdaraufkommen, das Antworten auf eine frühere Rede aus einer spätern heraus, scheint am wenigsten absichtlich. *Gedankenplastisch, nirgend das nackte Gefühl, sondern immer gedankenplastische Umschreibung desselben.* Es bleibt doch in der That kein Weg, als der: erst das ganze Material von auseinandergelegtem, detailliert ausgeführtem Fabelinhalte mit ethischer Kritik und psychologischem Kommentar zu sammeln und dann an dem Faden eines typischen Gespräches es so zu reihen mit Parentheſen in Parentheſen, mit lebendigster Vorstellung des emanzipierten Einzelnen, daß Gegenstand und Gegenstand sich in und mit der Form durchdringen. *Der Dialog stets locker; kein scharfer Zusammenhang, am wenigsten materiell logi-

ſcher oder formell lyriſcher! Zuſammenhang durch den Sinn.*

Bei Gelegenheit einer Lektüre Heinrichs VI.

Soeben habe ich ein Stück aus Heinrich VI., den 2. Teil, geleſen und bin hingeriſſen. Hier entwickelt Shakeſpeare bei weitem noch nicht die charakteriſtiſche Kunſt ſeiner ſpätern Zeit, die Sprache iſt noch weit weniger dramatiſch-charakteriſtiſch als ſpäter, aber es iſt wunderbar, wie der realiſtiſch-mächtige Stoff in dieſer poetiſchen Diktion wirkt. Man vergißt, Spannung vom Dichter zu verlangen, und es iſt mir nichts begreiflicher, als daß Schiller hier das Muſter ſeiner Sprache, ſeiner Behandlung nahm, und nur ein Wunder, wie er die Hauptſache, das, was ſeinem Briefe nach ſo mächtig auf ihn wirkte, die Nemeſis ungebraucht ließ. Sich poetiſch zu reſtaurieren und kleinliches Grübeln und pſychologiſches Spitzenzafern, hektiſches Haſten zu verlernen, wird keine Lektüre mehr helfen als dieſe. Ich glaube, ſchärfere Charakteriſtik in Figuren und Sprache würde die Wirkung eher verringern als erhöhen. Ich muß unterſchreiben, was Schiller in einem Briefe von dem guten Effekte, der poetiſchen Nivellierung der Charaktere durch den Vers ſagt, und ich glaube, daß die Lektüre dieſer Stücke ihm dieſen Gedanken lebendig machte. Die Großheit dieſer Lektüre reſultiert hauptſächlich daher, *das heißt in der reinen Hiſtorie.* Ich glaube, nur durch eine Annäherung an dieſen Stil iſt der deutſchen Tragödie wieder aufzuhelfen. Eine einfache Handlung — nicht eben eine arme — ſtetig entworfen, aber nicht mit ſo haſtigem Hinweiſen aus Szene in Szene, alſo mit Milderung des Spannenden, wozu auch die Erſchöpfung und Ausbeutung des Momentes hilft in einem gewiſſen poetiſchen Sichgehenlaſſen einfachen Szenen-

inhaltes — Exponierſzenen müſſen die Aufzählung, das proſaiſche Element auf ſich nehmen, damit die wichtigen ſich deſto freier bewegen können —; das Furchtbare durch ſchöne Ruhe verklärt und gemildert, und möglichſt viel poetiſcher Gedankeninhalt u. ſ. w. *Man müßte auch das, was an Schiller und Goethe noch das Urteil befriedigt, beibehalten, aber was ihnen fehlt, zu erſetzen ſuchen. Das iſt: Geſchloſſenheit, genau beſtimmter Eindruck, das Tragiſche und der große hiſtoriſche Sinn.* Schiller hat ſich in Reflexionen und lyriſchem Schwunge verloren, Goethe hat die Tragödie nach dem Genrebilde zu zerſtückelt und abgeſchwächt; beide haben die Baſis des Gewiſſens in ihren Dramen verloren; den Schilleriſchen gebricht die innere Einheit und Notwendigkeit u. ſ. w. Schiller hat überall das deutſche Herz und den deutſchen Kopf eingemengt, auch wo beides ſtört, ſie haben die Hiſtorie zu einer Art rührendem Familienſtücke gemacht und erniedrigt — oder die Zeit hat es gethan —, erläuternde Belege: Iffland, Kotzebue u. ſ. w. Jul. Schmidt ſcheint mir ganz recht zu ſagen, Schiller habe die Tragödie zu ſehr veräußerlicht, Goethe ſie zu ſehr verinnerlicht, und zwiſchen dieſen beiden Extremen in der Mitte möchte der rechte Weg führen. — Ich male zu ſehr mit ungedämpften Farben; Haltung iſt, was mir am nötigſten thut, gedämpfte Kraft. Nichts alſo mehr kleinpſychologiſch gedacht, noch weniger ſo gegliedert; einfach große Umriſſe, Stil. Den Ernſt der Kunſt nicht bis zur Proſa getrieben. Ich bin bis an die äußerſte Grenze gegangen, ich muß umkehren. — Ich glaube, das neue poetiſche Drama müßte, wenn es die Baſis des Gewiſſens, die heimiſche Denkweiſe wieder gefunden hat, in der Behandlung von Charakteren in die Mitte treten von Schiller und Goethe. Goethe iſt — neben Shakeſpeare — zu individuell für die Tragödie, Schiller zu allgemein; durch das erſtere verliert die Tragödie

ihre Großheit, Geistigkeit, durch das andre den sinnlichen Leib.

Eine gewisse ruhige Kühle ist am notwendigsten, wo Handlung, Affekt und Leidenschaft am stärksten sind, hier muß am meisten Poesie und Geist sein. Das kreatürlich Ängstende gemildert und durch Poesie und Geist verklärt und sozusagen erheitert. Die Thathandlungen schnell und abstrakt abgemacht, wo man sie einmal voraussieht, damit die Angst abgekürzt wird, und dann wiederum durch Poesie die Wirkung harmonisiert. Das Gewaltsame immer so behandelt, daß der höchste Grad, der möglich wäre, nie erstrebt wird, und die ganze Behandlung so, daß man keinen versteckten Schlag auf das Gemüt im Hinterhalte vermuten kann. Dazu eine gewisse tragische Feierlichkeit, die das Gemüt in den Rhythmus zwingt, in welchem es zu rasche, jähe Thaten für unwahrscheinlich hält, aber dieses schweigende Versprechen auch nie gebrochen. Mein Fehler in „Zwischen Himmel und Erde", daß ich immer nach dem höchsten Grade griff. Das Wilde des Stoffes muß so immer durch Poesie balanciert werden. —

Viel Lärm um nichts

An „Viel Lärmen um nichts" habe ich wieder so recht meinen alten Fehler empfunden. Wie allgemein, d. h. wie wenig limitiert und individuell ist die Situation, mit der das Stück beginnt; wie schlank und ungeniert von außen bewegt es sich aus sich selbst! Wie einfach sind selbst die Charaktere, und man kann sagen wie gewöhnlich! Der einfache Reiz derselben liegt in dem Kontraste der heitern Hauptfiguren und der so ernsten Situation, in die sie geraten; das ist auch der Hauptreiz des ganzen Stückes. Wie einfach ist dies alles! Dieser Benedikt und Beatrice, wilde

Maulhelden gegen die Liebe und Ehe, ihr ganzes Heldentum eben in der wilden Zunge; daneben brave Menschen, denen das Herz an der rechten Stelle sitzt. Solche Menschen giebt es überall. Ebenso die übrigen. Wie ist dieser Gouverneur eben nur ein Vater, wie es die meisten wären, so ganz ohne alle Absonderlichkeit. Darum hat Shakespeare keine Erklärungen weiter nötig; alles erklärt sich selbst, ja es ist so einfach und klar, daß, was anders daran wäre, als es ist, Erklärung forderte. Die ganze Individualität Leonatos wie der übrigen Personen liegt darin, daß sie ganze Menschen sind, nicht bloße Leidenschaften oder Intentionen. Der Ernste ist nach seinem Maße heiter, wie es an ihn gebracht wird, die Heitern ebenso ernst. Auch Leonato hat Sinn für Scherz; was ihn darin von den andern unterscheidet, ist nichts, als daß er eben alt ist und die andern jung. Er nimmt seinen Teil daran wie ein alter, nicht wie ein junger Bursch. — Das alles wird erst durch die Komposition der beiden Hauptstämme möglich. Die Mischung beider Stimmungen ist es, was die Handlung und die Personen zu ganzen Menschen macht. Auch in dem Holzapfel u. s. w. ist diese Mischung, doch anders; die Charaktere selbst und ihr Reden und Thun ist komisch; ihnen aber ist es damit großer Ernst. Dazu wirkt diese Komposition der zwei Stämme, die Stetigkeit des Vorganges. Während der eine sich auslebt, werden die kleinern Daten, die Vorbereitungen des andern uns unmerklich zugespielt. So helfen sich die beiden Stämme und dienen einander wie zwei Menschenarme bei ihrer Thätigkeit, die auf einen Zweck gerichtet ist. Die Personen sind so ganz und gar nichts weiter, als was sie für die Handlung sein müssen.

— Es ist überaus weise, daß Shakespeare weder dem Benedikt noch der Beatrice eigentliche Überlegenheit gegeben und nicht ganz ausgezeichnete Menschen

aus ihnen gemacht hat. Sie sind vielmehr in ihrer Tollheit ganz naiv und gewöhnlich; solche wilde Zungen findet man überall. Hätte er sie mehr mit Geist ausgestattet, wie mancher andre Dichter zu thun verführt worden wäre, so würde ihr Fang und die Art, wie sie gefangen werden, uns ganz und gar ungläubig finden. — Wie schön und zweckmäßig, daß wir vor der Trauungsszene schon wissen, der Betrug müsse herauskommen! Wie ganz anders, ja tragisch müßte diese Szene ohne dieses wirken und das ganze Stück in seiner Totalwirkung zerstören! Wie verhältnismäßig kurz ist die Beschimpfung abgethan, wie weit länger und ausführlicher das Ausklingen der Stimmung, der Gemütsbewegung Leonatos! Wie schön ist das Zusammen des alten Neckspieles in Benedikt und Beatrice mit ihrer schmerzlichen Teilnahme an Hero! Es erhöht der schöne Anteil an Hero die beiden und bringt sie unserm Gemüte und unsrer Achtung näher. Das Possenhafte wird so vermieden. —

Troilus und Cressida

Troilus und Cressida wieder gelesen. Wie ist dieser Troilus eben nur ein liebender Jüngling, Cressida ein lüsternes, aber kluges Mädchen, Pandarus ein Unterhändler. Man möchte sagen, ein Troilus ist jeder Jüngling, in dem die erste Liebe mächtig, Cressida jedes solche Mädchen, und wie wimmelt es von Pandarussen, alten und jungen, männlichen und weiblichen Geschlechtes! Es ist die alte und immer neue Geschichte. Und die Gespräche sind — bis auf ihren Geist und Witz — die Gespräche, die überall und alltäglich geführt werden, wo diese alte, immer neue Geschichte spielt. Wie sieht Shakespeare jedem Stoffe sogleich seine typische Seite ab, d. h. die Seite, die ihn beglaubigt, die ihn zu einer alten und immer neuen

Geſchichte macht, die jeder Menſch an ſich oder andern, wer weiß wie oft, erlebt hat, wenn auch nicht in ſo extremer Quantität. Den Geſprächen glauben wir die Menſchen, den Menſchen ihr Handeln. Seine Methode iſt auf das Weſen der Phantaſie gegründet. Er fügt außen die Züge zuſammen, allmählich und unmerkbar, die wir als die Teile einer Totalvorſtellung ſchon innerlich beiſammen haben, daher überraſcht er uns nur, inſofern er uns befriedigt, d. h. durch das Vergnügen einer vollſtändigen Befriedigung. Welcher Menſch iſt nicht oft in dem Falle, daß er etwas will und nicht kann, daß er ſich glauben machen will, er werde es noch können, und das Handeln hinausſchiebt und doch deshalb ſich tadelt. Was Hamlet iſt, ſind wir zu oft ſelbſt, als daß wir nicht an ihn glauben müßten. Er iſt es ganz mit demſelben Darum und Daran, was er iſt, wie wir es ſind, wenn wir es ſind. — Alle ſeine Dramen beſtehen aus Gruppen von ganzen typiſchen Zubehören, die zuſammen nur ein größeres typiſches Zubehör bilden. Es gilt nur, in dem uns Fremden, in dem hiſtoriſchen Sagen- oder Novellenſtoffe uns das zu zeigen, was uns bekannt iſt, oder vielmehr das Ganze als eins von jenen Dingen zu geben, welche wir ſelbſt erlebt haben; uns ſichtbar zu machen, daß die Bewegung der fremden, fremdkoſtümierten Geſtalt durch dieſelben Glieder, aus denſelben Gründen und auf dieſelbe Weiſe geſchieht wie bei uns; daß die Geſtalt Fleiſch von unſerm Fleiſche, Bein von unſerm Beine, daß ſie ein Menſch iſt wie wir. So, wer iſt nicht ſchon oft Macbeth geweſen, wenn auch in unendlich kleinerm Maßſtabe? Wer hat nicht all das an ſich erlebt, was Macbeth, wenn auch in ſo viel kleinerm Maßſtabe, doch genau in derſelben Folge und Proportion und demſelben Darum und Daran; wie wir thaten, was wir für unrecht hielten, wie wir es bereuten und doch fortge-

trieben wurden auf dem einmal betretenen Wege. Wir sehen die Natur unsers eignen Wesens, unsern Fall, nur vergrößert; wie wenn wir uns in einem Vergrößerungsspiegel sähen, unsre Bewegungen fühlten, und das Spiegelbild als ein andres Wesen, und doch als uns selbst anerkennen müßten. — — Es giebt wie Menschen so auch Gespräche, die nur durch ihre Form interessieren und gefallen, abgesehen von ihrem Inhalte, ja wohl trotz ihres Inhaltes. Shakespeare, der immer zugleich amüsiert, ist reich an solchen amüsanten Gesprächen. Im Troilus kommen eine ganze Anzahl typischer Gesprächsmimen vor. Ähnlich ist es mit den Witzgefechten, und es ist eine große Albernheit, wenn die betreffenden Szenen bei Shakespeare aus der Sitte seiner Zeit erklärt werden. Die besondre Form derselben ist in der Zeitsitte gegründet; aber die Sache selbst existiert heute noch ebenso wie damals und wird existieren, solange Menschen noch heitres Behagen bis zum Übermute empfinden. Unsre heutigen Witzgefechte haben allerdings meist etwas Banales, Geistloses und Dünnes wie unsre Tracht; man müßte sie allerdings für das poetische Drama geistvoller und plastischer machen, aber das ist ja mit allen Requisiten des poetischen Dramas so; in der Dünnheit und Geistlosigkeit der Wirklichkeit kann man kein Motiv darin brauchen. Es gilt ja eben im Drama nur eine künstlerische Wirklichkeit, d. h. eine geschlossene, geistvolle, plastische zu schaffen. — Äußerste Gewandtheit im Dialoge ist ein Haupterfordernis eines Dramatikers. Die glücklichsten Intentionen sehen wir am Mangel daran scheitern. —

Dramatisch ist das moralische Urteil oder, weiter genommen, das praktische Urteil über Menschen und ihr Thun und Nichtthun. Das Theoretische über Zweckmäßigkeit von Institutionen u. s. w. ist undramatisch. — Woran es uns Deutschen hauptsächlich fehlt, das

iſt die Ausbildung des ſittlichen Urteils. Dies wurde auch von Schiller verwirrt. Er nimmt Motive und Effekte von Shakeſpeare herüber, aber er ſetzt ſie nicht mit ihren Wurzeln und läßt ſie organiſch wachſen, er ſetzt ſie nur mechaniſch und arabeskenartig ein. Durch dieſes Herausnehmen eines Motivs aus ſeinem organiſchen Zuſammenhange verliert es ſeine Schönheit und wird oft zum Gegenteile; z. B. Thekla, eine, die eine Julia iſt, trotzdem daß ſie aus dem Kloſter kommt. Julia hat von der Falſchheit der Männer gehört u. ſ. w., Thekla aber ſpricht von dem Tiefſten des Lebens wie aus eigner Erfahrung. Sie bringt aus der Kloſtererziehung in die Welt bereits die Weisheit der Erfahrung mit, die andre aus der Welt nach langem Leben darin in das Kloſter ſcheuchen kann, eine Schärfe des Blickes, der die Meiſter der Verſtellung durchſchaut. Maxens und der Thekla Selbſtmord wird dadurch ſo widerlich, daß er aus voller Reflexion heraus vollzogen wird, nicht als Kind der Verzweiflung, wie im Romeo, wo es keinem der beiden Helden einfällt, über ihre That zu reflektieren, was ſie eben unſers Mitleids würdig macht. Was iſt zu reflektieren da? Der Tod iſt ihnen Notwendigkeit, er zieht ſeine Opfer unentrinnbar in ſein dunkles Netz. Aber Max und Thekla ſind altkluge junge Leute, ſie reflektieren wie Menſchen, die ein reiches Leben hinter ſich haben; man weiß nicht recht, wie ſie dazu kommen. Max ſpricht zwar von Verzweiflung; aber das iſt mehr Theatermanier, denn der wirkliche Menſch reflektiert nicht in der Verzweiflung ſo altklug wie er. Beide ſind bei voller Beſinnung, denn ſie reflektieren mehr als andre Leute in völliger Ruhe, ſie müſſen nicht ſterben; von jenem dunkeln unwiderſtehlichen Drange keine Spur, ſie reflektieren es ſich ein, daß ſie ſterben müſſen, und putzen die That aus, um ſie begehen zu können, was widerlich iſt. Wenn Thekla ſo beſonnen iſt, zu reflektieren, warum

denkt ſie nicht an ihre Mutter und reflektiert ſich lieber in eine pflichtgemäße That als in ein Verbrechen? Romeo fühlt nur das eine, daß nun alles zu Ende, daß er nicht mehr leben kann. Ob die That, durch welche ſein Weg führt, Tugendthat oder Verbrechen iſt, das fällt ihm nicht ein, das kann ihm nicht einfallen; wie kann, wer eine Julia und mit ihr alles verlor, ein Menſch, dem die Welt in Stücke zerfiel, reflektieren! Worüber denn? Es iſt ja nichts mehr da, auch keine Reflexion mehr, alles hat Julia mit ſich genommen in das Grab. Dieſe Verzweiflung macht ſeinen Fürſprecher; aber wer will für ein Mädchen ſprechen, die ſich mit Reflexion in ein Verbrechen hineintreibt, eine Mutter, die niemand mehr hat als ſie, zu verlaſſen, einem Toten mit vollem Bewußtſein zu folgen, der in ſeiner Schwäche kein Recht darauf hat? — — Jeder Rauſch hat ſeinen Katzenjammer, allen Flitterwochen folgen Splitterwochen; das Umſchlingen der Millionen endet mit Donner der Kanonen, mit einer allgemeinen Beißerei. Und ſo taumelt der alte Trunkenbold Welt aus einer Thorheit in die andre. —

Coriolan

Kein Charakter außer Coriolan hat bei Shakeſpeare eine Umkehr; ſie gehen wie ein reißender Strom geradeaus, von einem Punkte nach der richtigen Mitte bis in ihr Übermaß, in dem ſie ſich zerſtören; ſie ſind gewiſſermaßen moraliſche Warnungsbilder, in denen die in ihrer Eigennatur ſchlummernde Gefahr, durch irgend ein Äußeres geweckt, aufſteht und ſie unaufhaltſam mit immer wachſender Schnelle zur Selbſtvernichtung treibt.

Shakeſpeare und Plutarch

— Es iſt äußerſt belehrend, die Biographie Plutarchs und Shakeſpeares Coriolan daneben zu ſtudieren. Wahr iſt es, Plutarchs Biographien ſind zur dramatiſchen Behandlung im Geiſte Shakeſpeares ebenſo fertig gemacht als die Novellen. Was dieſe römiſchen Tragödien Shakeſpeares ſo ſolid und objektiv, ſo geſund und poetiſch und wahr, d. h. in ſich ſelbſt begründet und übereinſtimmend macht, was ſie und ihre Charaktere ſo ſelbſtändig vom Dichter abgelöſt hinſtellt, das iſt, daß Shakeſpeare die Tragödien aus dem Geiſte und der ganzen Anſchauungsweiſe Plutarchs ſozuſagen herausdichtet, worin er gerade den entgegengeſetzten Weg unſrer Zeit einſchlägt, die immer die Gegenwart in ihre Stoffe hineingreifen läßt und darin eben das Intereſſe und den Reiz gefunden zu haben meint. *Wie nur immer möglich, muß der Poet der Geſchichte treu bleiben. Denn mit dem Hineindichten von intriganten und novelliſtiſchen Motiven, Situationen und pathologiſchen Verhältniſſen wird hier leicht und am meiſten verdorben. Es kommen dann Lieblingsſituationen des Poeten oder ſeiner Zeit und damit eine Art von Intereſſe hinein oder auch Teilung des Intereſſes, die ſich mit dem großen objektiven Drama des moraliſchen und politiſchen Urteils nicht vertragen und das Stück von dem einheitlichen Boden hinweg, den es haben ſollte, auf geteilten bringt, wo es ſich in wunderlichen Sprüngen bewegen muß.* Es iſt wunderbar, wie Shakeſpeare eben nur die Biographie Coriolans bei Plutarch in einen ſchauſpieleriſchen Vorgang umgeſetzt hat, wie er den ganzen Charakter, die Individualität und die Verhältniſſe desſelben aus dem Plutarch genommen und von ſeinem Eignen nichts dazu gethan hat als die künſtleriſche Bewältigung. Ebenſo den hiſtoriſchen

Boden. Es ist in der ganzen Biographie nichts, was im Drama nicht herauskäme, im ganzen Drama nichts, was nicht schon in der Biographie enthalten wäre; selbst die Gedanken, die er mit den Gestalten als ihre Gedanken denkt. Alle Reden des Stückes haben zum Hauptzwecke, den typischen Charakter eingefleischt, sinnlich gegenwärtig darzustellen, sein Gutes und Schlimmes, sein pro und contra kritisch zu diskutieren und zu beleuchten. Es ist eine fortlaufende Betrachtung und Kritik des Coriolancharakters; das Detail ist so, daß dieser Charakter sich darin in allen seinen Zügen auslebt, und all dies ist nichts als Ausführung des Urteils Plutarchs über diesen Charaktertypus. So z. B. im Gespräche zwischen Mutter und Sohn trifft die Mutter mit Lob die guten Seiten, die er hat, und markiert diejenigen, die ihm fehlen. Ebenso in den Volksszenen. Shakespeare sieht die Dinge der antiken Welt lediglich mit dem Auge des antiken Betrachters, Darstellers und Beurteilers an und giebt ihnen nur die unmittelbare Gegenwärtigkeit und lebendige Bewegung vor unsern Augen. Er selbst verhält sich ganz naiv zu seiner Darstellung und zu ihrem Produkte. Man sollte denken, diese Weise, die durch die besten Werke Shakespeares als der Grundzug seiner Behandlungsweise durchzieht, müßte er von den Alten und besonders vom Plutarch gelernt haben. Wie Plutarch sein Werk Parallelen nannte, so könnte Shakespeare die seinen ebenso nennen. Die Ähnlichkeit ist mir am meisten bei Gelegenheit der Parallele des Pelopidas und Marcellus aufgefallen. „Beide opferten sich, ihr Blut ohne einige Not verspritzend, wo gerade die Erhaltung und die Wirksamkeit solcher Hauptleute an der Zeit war. Daher wir, dieser Verwandtschaft willen, ihr Leben in gegenseitige Beziehung gestellt haben.“ — Hier kommt der Unterschied der antiken und der modernen Welt recht deutlich zur Erscheinung; wir haben Gefühle

für die Dinge, die sogenannte Begeisterung, wo die Alten das nüchterne, durch Gefühlserregung unverrückte Urteil haben. Schiller, der beste Repräsentant unsrer Zeit, stellt sich uns begeistert katholisch dar, wo er den Katholizismus darstellen will; er wird begeisterter Heide, um das Heidentum zu genießen und es uns genießen zu lassen; Wallensteinischer Reiter, Schwärmer und wer weiß was alles, wo die Alten und Shakespeare sie selbst bleiben, und diese Gestalten, abgelöst von sich, an das Maß ihres unbestechlichen Urteils halten. Kurz, Schillers Darstellung einer Person und Sache ist nichts andres als Darstellung der Begeisterung für dieselbe, in die er sich künstlich hineinversetzt hat, um seinen Zuschauer und Leser hineinzuversetzen. Nicht die Person oder Sache selbst, nicht die Wahrheit des Lebens giebt er uns; er giebt uns nur den Nimbus, mit welchem er jene umgiebt, den schönen Schein, der nicht sie selbst sind, sondern in die er sie eingehüllt hat. Darin liegt eine große Gefahr; denn wie die Weise der Alten uns die Erfahrung über die Dinge, die wir nicht selbst durch Erfahrung kennen lernen konnten, mitteilt und uns dadurch für das Leben erzieht, so wird in der Schillerischen unser Irrtum, werden unsre jugendlichen Illusionen zu einer leidenschaftlichen Stärke erzogen; wir werden zu einem lediglich in der Phantasie existierenden Leben erzogen, das uns verwöhnt, blind und taub macht für die Wirklichkeit, und was das Schlimmste, ungerecht; sodaß die Humanitätssaat sich endlich in ihr Gegenteil verwandelt. — Wir finden in der Darstellung des Coriolan wie des Volkes lediglich das Urteil Plutarchs über beide. Das Urteil über die Weise des Volkes, wie Shakespeare sie gefaßt, enthalten auch noch andre Biographien Plutarchs, z. B. Fabius. Sollte denn unter den Biographien Plutarchs, die Shakespeare nicht benutzt hat, nicht noch eine sein, welche einen

Typus von größerm Umfange, der ſchauſpieleriſchen und poetiſchen Gehalt hat, und zugleich ein tragiſches Schickſal behandelt? Ich denke doch. So ſieht z. B. die Geſchichte des Tiberius Gracchus ſehr danach aus, eine ſolche zu ſein. Ich will ſehen, mir die Plutarchiſche Biographie desſelben zu verſchaffen. — Die Schilleriſche Methode, die Leidenſchaft und den Affekt, die in dem Helden dargeſtellt werden ſollen, in ſich ſelbſt, im Autor und im Zuſchauer zu erwecken, darf nicht gewählt werden; dem widerſtrebt alles, was wir bis jetzt über die Methode unſrer Behandlung aufgezeichnet haben. — Mitleid, Übermaß von Mitleid ſcheint mir die Leidenſchaft, die Gracchus ſchuldig macht. Der Menſch macht ihn zum ſchlechten Staatsbürger. Wenn er an ſeiner Sache und ihrem Rechte, d. h. hier am Erfolge verzweifelt, aber in ſeiner Mannheit gezwungen iſt ſie auszufechten, ſo kann er in ſeiner Schuld und in ſeinem Leiden beides zugleich impoſant und liebenswürdig ſein. — Das Stück dürfte nichts weiter ſein als die Biographie, Darſtellung des Typus im Ausleben, und darin und in den Reden eigentlich weiter nichts als die Kritik dieſes Charakters, und zwar als Plutarchs Kritik dieſes Charakters. — „Solche Menſchen nehmen kein gutes Ende," wie der Mönch ſagt, als die deſperate Natur, die tragiſche Anlage Romeos ſchon bei der Verbannung drohend ausbricht. — — Was in Shakeſpeares Coriolan zunächſt auffällt, iſt die gewaltſame Drängung der Handlung in der Zeit. In keinem andern ſeiner Stücke iſt er darin ſo weit gegangen. So mit den Vorbereitungen zum Konſulwerden, wenn die Tribunen den Ädil inſtruieren, wie er das Volk bearbeiten ſoll, und der Ädil abgeht und nach vierzehn Jamben mit dem nach Ordre bearbeiteten Volke ſchon wieder zurückkommt. Desgleichen beſonders auch in der Kriegsexpoſition im erſten Akte. Es währt im Coriolan länger als irgendwo

bei Shakeſpeare, bis die Handlung ins Rollen und der Zuſchauer in das Intereſſe für dieſelbe kommt. — Wie vermeidet Shakeſpeare in der Szene Coriolans mit der Mutter, wo ſie ihn bewegt ums Konſulat zu werben, das pro und contra dem Coriolan in den Mund zu legen, ſodaß die beiden Anſichten miteinander ſtritten, dann wären die Perſonen Nebenſache geworden, die dramatiſche Poeſie eine rhetoriſche Übung, und die Debatte hätte, unnütz für den Vorgang, dem Vorgange zuviel Raum entzogen. So ſpricht nun Volumnia das pro und contra zugleich aus und wird dadurch Szenenheldin. Eine eigentliche Debatte hätte beide Sprecher in Ruhe verſetzt und wäre ein bloßer Tauſch von Reflexionen geworden; etwas dem ähnliches iſt die Überredeſzene der Terzky in Wallenſteins Tod. — Volumnia ſpricht, indem ſie ſein Weſen tadelt, zugleich ihre Freude und ihren Stolz an und auf dies Weſen des Sohnes aus. Wie eine Lehrerin der Schauſpielkunſt ſpielt ſie ihm die Szene vor, die er ſpielen ſoll. Dadurch dringt die Intention ihrer Rede zum ſinnlichſten Ausdrucke vor, ſie wird mehr als bloße Belehrung, ſie wird Aktion. Der Gedanke geſtikuliert, — Das Mitleid wäre für Gracchus nicht primitiv genug. Er müßte humaner, politiſch-ſozialer Enthuſiaſt ſein. — Dieſer Idealiſtentypus hat etwas Sanguiniſches, ja man möchte ſagen, bis zur Wundergläubigkeit. — Seine Wünſche nimmt er für Verſprechungen Gottes und glaubt mit ihm rechten zu können, wenn die Dinge ſich nicht ſeinen Wünſchen bequemen, bis ihm die Wahrheit aufgeht, vielmehr bis er, von der Schuld gepackt, ſie ſich nicht mehr verblenden kann. Man müßte dieſen Idealiſtentypus auf ſein Primitivſtes verfolgen. —

Coriolan

Was änderte Shakespeare an der Plutarchbiographie? Was ließ er ganz so? — Er ließ ganz so den Charakter, wie ihn Plutarch darstellte, seine tragische Mischung und den historischen Grund und Boden, aus dem er mit seinen Anlagen als ein solcher herauswachsen mußte, als er war. Diese seine Denkart geht durch die Gedanken aller Personen des Stückes, und die Kampfszenen des ersten Aktes führen sie und ihr Zubehör uns aufs gegenwärtigste und anschaulichste vor. Merkwürdig, daß die Szene, in der Coriolans Charakter, und die Szene, in welcher der historische Boden exponiert ist, ganz ebenso folgen wie in der Biographie. Die Kampfszenen sind eine Illustration zu dem Passus des 4. Kapitels der Biographie, der Coriolans Charakter exponiert. Ebenso die Volksszenen. — Statt des Auszuges des rottierten Volkes auf den heiligen Berg setzt Shakespeare den Straßenaufstand, mit dem sein Stück beginnt. In der Biographie wird Menenius vom besorgten Senate ans Volk geschickt, davon ist nichts im Stücke; die Fabel des Menenius vom Magen ist schon in der Biographie. Der Krieg mit den Volskern, die Belobung und Belehnung mit dem Namen Coriolanus ist vollständig ins Stück aufgenommen. Ebenfalls ganz so das Verhältnis Coriolans zu Tullus Aufidius. Nur kleine Abweichungen im pragmatischen Nexus. Bei Shakespeare ist Tullus schon im Begriffe, feindlich gegen Rom auszubrechen, bei Plutarch wird erst um Coriolans Rache willen Gelegenheit zur Kriegserneuerung gemacht. Der Eintritt Coriolans ins Haus des Tullus ganz wie in der Biographie. Und so endet auch das Stück, wie es begann, als schauspielerisch-poetische Illustration dessen in Coriolans Natur, was sein tragisches Schicksal im Leiden und im Ausgange not-

wendig macht, was zugleich ihm unſer bewunderndes Mitleid ſichert und uns den Ruf auslockt: Daß er doch das, was er war, nicht zu ſehr geweſen wäre, nicht ſo ſehr, daß er daran untergehen mußte! Und doch — wäre er es nicht ſo ſehr geweſen, würde er uns nicht ſo wohl gefallen haben. Alſo der Inhalt, die Abſicht einer Tragödie: uns ein handelnd und leidend gegenwärtiges, poetiſch-ſchauſpieleriſches Bild eines Menſchentypus zu geben, das um ſeines Poetiſchen und Schauſpieleriſchen willen uns gefällt, ein ſolches Bild eines ſolchen Typus, der als ſein Selbſtverderber uns genugſam gefällt, um trotz dieſes, ja um dieſes Selbſtverderbens willen einige Stunden lang ein angenehmer Gegenſtand unſrer teilnehmenden Betrachtung und eine Lehre für uns zu ſein, an der keine Abſichtlichkeit uns verſtimmt. Daß das und das, was uns wehe thut, in der Welt iſt und vielleicht ſein muß, obgleich uns ſein Zweck ein Rätſel — nicht daran wird der Gedanke in uns lebendig gemacht, ſondern es wird gezeigt, wie Schuld und verkehrtes Handeln, wie Leidenſchaft ins Verderben bringt, und zwar wird nicht das Warum als ein *Rätſel*, ſondern als eine *Vernunftnotwendigkeit* in vollſter Klarheit vor Augen geſtellt, die wir, ſowohl jenes Handeln wie ſeine *Motive*, in einem menſchlichen Typus dargeſtellt, der unſerm Schönheitsſinne gefällt, völlig billigen müſſen. In dieſer Hinſicht ſteht die Shakeſpeariſche Tragödie als die *harmoniſche* der alten griechiſchen und der neuern Schilleriſchen gegenüber, in welchen das Tragiſche eine *unaufgelöſte Diſſonanz* bleibt und *eben-deshalb* uns intereſſiert. — — — Coriolan iſt ſeiner Natur zufolge ein Sichſelbſtverderber; die andern ſind nur Anläſſe und Werkzeuge für ihn, ſich ſelbſt zu verletzen. Es ſcheint, ſeine tragiſche Anlage iſt die Zornmütigkeit; er hält, wie Ariſtoteles, dieſe für Mannhaftigkeit. Man könnte meinen, Shakeſpeare habe

Senecas Abhandlung „über den Zorn“ vor ſich gehabt. — Bei Gracchus müßte es Zorn aus Jugendrigoroſität ſein oder auch aus Humanität. — Man könnte das Übermaß der Leidenſchaften, die Unmacht des Geiſtes dagegen, durch welche ihre Träger ihre eignen Verderber werden, den Zorn der betreffenden Leidenſchaften nennen. Ähnlich ſcheint mir Seneca die Sache betrachtet zu haben; es ſcheint, daß er alle Leidenſchaften, die den Grad der Unmacht des Geiſtes erreichen, unter dem Zorne verſteht. Die drei Haupthandlungen Coriolans, ſein Benehmen gegen das Volk, der Racheentſchluß und das Aufgeben der Rache zu ſeinem Untergange, gehen durchaus nicht aus einer und derſelben Leidenſchaft hervor; die erſte aus Ariſtokratenübermut, die zweite aus Rachſucht, die dritte aus Pietät. Ferner zu beachten, daß dieſe drei Züge extreme ſind. — Das, worin Shakeſpeare von der Biographie abgeht, iſt zugleich eine Reihe ſchauſpieleriſcher Effekte. So weicht die Verbannungsſzene mit ihren nächſt vorhergehenden Kauſalgliedern ab, das weitläufig Begebenheitliche wird in Zeit und Ort zuſammengezogen. Die Verbannung wird dramatiſch und ſchauſpieleriſch aus dem Charakter, aus der tragiſchen Anlage im Charakter des Helden motiviert, das bloß Begebenheitliche der Biographie wird vielfach ignoriert. Die Situation verlangt von ihm, und er will, ihr nachgebend, das, was er ſeiner Natur nach nicht kann, und was, natürlich mißlingend, die Situation verſchlimmert, und die Unangemeſſenheit des Charakters und der Situation vergrößernd, ihn notwendig zum Verderben führt. Die Begebenheit wird ganz Charakterſpiel, und zwar ſo, daß große Spannung daran hängt, ob es Coriolan gelingen wird oder nicht, die Rolle, die er unternimmt, durchzuführen. In der Biographie iſt alles gegeben, außer der Art des Werbens um das Konſulat, und daß dies die erregende erſte Urſache der

Verbannung ist. Er hat die Quintessenz von dem Begebenheitlichen ausgezogen, die Lücken getilgt, die Wiederholungen weggelassen. —

Tiberius Gracchus. Shakespeares Charakteristik

Mommsens Urteil über Gracchus stimmt mit dem meinen überein; Tiberius ein Mensch, der etwas beginnt, worauf er nicht angelegt ist, der deshalb zu weit geht und nicht weit genug. In Verfolgung seiner Aufgabe geht er zu weit, denn sein Werk ist Revolution, nicht Reform; er geht nicht weit genug, da er die Revolution nicht durchführt. Mommsen meint, die Anklage, er habe nach der Krone getrachtet, sei richtiger so gestellt: er habe nicht nach der Krone getrachtet, was er konsequenterweise hätte thun müssen, da sein Beginnen nur als Weg dazu Sinn und Berechtigung gehabt hätte. Also der Typus eines idealistischen Jünglingspolitikers, der mit der Natur stimmt und auch schauspielerisch ist, da er in der zweiten Hälfte bewußter Schauspieler dem Volke und allen gegenüber ist. Die Gestalt hätte ihr Gericht in sich selbst; es gehörte nur ein Shakespeare dazu, sie auch in der zweiten Hälfte noch imposant und interessant zu erhalten. Wirklich ist es wunderbar, wie Shakespeares Charaktere uns so imponieren können, daß wir uns der Teilnahme an ihnen nicht schämen dürfen, ohne daß er ihre Schwäche verbirgt. Besonders Hamlet ist hier ein wahres Wunder. Dieser, dem ruchlosen Könige gegenüber feig verbißne, den Frauen gegenüber so mutige und rücksichtslose, durch die Tapete und mit fremder Hand — die Güldensterne u. s. w. — meuchelnde Schwächling, im Handeln ein Nichts, im Reden und Reflektieren ein Genie, und ein eitles, dessen Hauptvergnügen es ist, sich selber reden und reflektieren und witzeln zu hören, ein schwacher, selbst im Intrigieren

ſchwacher Intrigant; was iſt es doch, das uns an dieſem ſo gefällt? Zumal, da er ſelbſt noch ſeine ſchwache Seite beleuchtet? Es iſt doch wohl nichts andres als der ſchauſpieleriſche Reichtum der Rolle, der Reichtum von Tönen und die furchtbare Wucht der Situation, von der wir fühlen, daß der nicht eben ein völliger Schwächling ſein muß, der ihr unterliegt. Der Dargeſtellte iſt ein Schwächling, aber die Darſtellung iſt voll Kraft und reizt beſtändig unſre Sinnlichkeit und beſchäftigt unſern Geiſt; am Ende iſt es doch nur die Langeweile, das ſchwache Intereſſe, was uns an neuern Tragikern verdrießt, und wovon wir irrig die Schuld auf die Schwäche der Helden ſchieben, die eigentlich in der Schwäche des Darſtellers, der Darſtellung liegt. Die Leerheit, das Gemachte, Abſtrakte dieſer Geſtalten, der Katechismus, die in die Augen ſchlagende Abſichtlichkeit in allem, beſonders in kleinen Künſten, die denen eines ſchlechten Taſchenſpielers gleichen und uns nicht täuſchen, da wir ſchon öfter geſehen und auch jetzt wiederum genau ſehen, wie ſie es machen. Dieſe Helden ſind keine Ideale, ſie ſtehen nicht über dem menſchlichen Durchſchnitte; das ſind am Ende die Shakeſpeariſchen auch nicht; aber die der neuern ſind nicht einmal Menſchen, nicht Menſchen, die Gott oder die Natur, ſondern die ein Flickſchneider gemacht hat, wie Kent ſagt. Die Geſpräche ſind nicht allein unintereſſante, ſondern es ſind gar keine Geſpräche; nur ein mühſelig gemachter Katechismus. Sprache, Situation, alles andre muß und darf nur den Zweck haben, die individuelle Geſtalt zu zeichnen. Sowie ſie zum Sprachrohre des Dichters wird, ſobald ſie etwas andres thut, als ſich darſtellen, hört das dramatiſche Intereſſe auf; es kann uns wohl der Dichter intereſſieren, ja die Schönheit der Sprache und Gedanken an ſich uns gefallen, aber dieſe Vorzüge entſchädigen uns vor der Bühne durchaus nicht für

den Mangel an Darstellung der Gestalt. Das Tragische und Poetische des Stückes, alles Wirkende darin wird erst dramatisch wirkend, wenn es völlig zur dichterisch-schauspielerischen Selbstdarstellung des individuellen Charakters geworden ist. Unsre Dichter meinen die Gestalt zur Darstellung der Situation, zur Erregung und Erhaltung der Stimmung zu benutzen, aber der Irrtum liegt darin, daß die Gestalt selbst vernichtet ist, so lange sie nicht sich darstellt, daß hier die Erhaltung derselben nur ein fortwährendes, stetiges Schaffen sein kann; daß also die Darstellung der Situation nur geschehen darf in und durch Darstellung der Gestalt. Jeder Pinselstrich, der nicht an der Gestalt malt, wischt von dem bereits Gemalten etwas wieder hinweg. Alles muß von der individuellen Gestalt ausgehen und wiederum auf sie ausmünden; selbst die Spannung muß an das Charakteristische der Gestalt sich knüpfen. Wie wird er handeln? was wird er thun? nicht „was wird ihm begegnen?" Denn dies ist die epische Spannungsformel und bezieht sich auf das Ereignis, auf die Begebenheit. Die Gestalt ist eben nichts andres als ihre Individualität, versteht sich, typische Individualität, denn eine andre giebt es für den Künstler nicht. Nicht das Schöne an sich gefällt, d. h. der abstrakte Gedanke des Schönen, sondern seine konkrete Darstellung, seine künstlerische Wirklichkeit, die illusorische Darstellung desselben. Schön ist nun keine einzelne Rede, kein einzelner Zug, kein einzelnes Thun u. s. w., sondern die ganze Gestalt, die Übereinstimmung der Züge zu einer illusorischen Darstellung. Daher ist die Julia schön, aber nicht die Thekla. Daher kann nur das schön sein, was wahr ist, alles andre kann nur schön sein wollen, d. h. die Absicht des Dichters verraten, etwas Schönes zu schaffen. Schönheit und Wahrheit sind der Sache nach dasselbe; nur dem Medium nach, durch das sie auf uns wirken,

verſchieden; Wahrheit iſt die Übereinſtimmung eines Reichtums von Zügen für den Verſtand, Schönheit die Übereinſtimmung, Einheit einer Mannigfaltigkeit für den unmittelbaren Sinn. Die eine iſt das mittelbar, was die andre unmittelbar iſt, daher laſſen ſie ſich ineinander auflöſen; die Übereinſtimmung, welche durch öfteres Denken ſo geläufig wurde, daß wir ſie zugleich auffaſſen, iſt Wahrheit zur Schönheit geworden, und ſo kann im Kunſtwerke alle Wahrheit zur Schönheit werden, wie ſich alle Schönheit durch Überdenken ihrer einzelnen Momente als Wahrheit muß ausweiſen können. —

Shakespeare und Schiller

Dialog bei Shakespeare und Schiller

Was Shakespeare durch sein Individualisieren des Dialoges, durch Darstellung des Weltverkehrs hervorbringt, das erstrebte Schiller durch Ideenfülle, Sentenzen und musikalische Spracheffekte, d. h. die künstlerische Wirkung. — Shakespeare gab auf realistischem Wege, alle Seelen- und Sinnesvermögen anziehend beschäftigend durch die Abmalung der einzelnen Vorgänge, der Seele des Zuschauers, der überwältigenden Kraft der Situationen gegenüber die zum Genusse eines Dichterwerkes nötige Freiheit; Schiller that dasselbe auf dem entgegengesetzten Wege, auf dem des Verallgemeinerns. Shakespeares Weg blieb innerhalb der Grenzen der Anschauung; Schiller ging über diese in die der Betrachtung hinaus. Shakespeare that, was er als Poet thun mußte, Schiller that es als Philosoph. Shakespeare besiegte das Leben, den Stoff durch dessen poetische Bewältigung, Schiller, indem er sich philosophisch über denselben erhob, also immer doch durch eine Flucht vor dem Leben und dem Stoffe selbst. Sein Fehler, daß er immer noch ein außerhalb der Bedingungen seines Stoffes und seiner Charaktere gelegnes Schöne und Poetische in seine Stücke hineinträgt, welches jenem widerspricht, anstatt dies Poetische, dies tiefre Interesse aus dem Stoffe selbst herauszu-

entwickeln, wie es Shakespeare macht. Das Ideale eines Dramas muß in der Komposition liegen und in der Steigerung der Charaktere; sein äußrer Verlauf muß so genau als möglich den Weltverlauf selber abbilden, den idealen Himmel über der realen Welt.

Hauptunterschied zwischen Shakespeare und Schiller

Während Schiller in der Diktion und in der äußern Form und in der namentlichen Nennung des Schicksals und Hinweisung darauf die Alten zu kopieren sucht, steht Shakespeare diesen im wesentlichen der Tragödie viel näher. Während Schiller die äußern Verhältnisse, das historische Detail debattiert und Spannung und Zusammenhang in die Intrigue legt und solchergestalt die Schuld größtenteils auf Rechnung der die Leidenschaft überwiegenden Umstände stellt und ebenso die Bestrafung, so öffnet Shakespeare das Innere der Menschen und zeigt den Zusammenhang von Schuld und Strafe als einen Kausalitätsnexus in diesem Innern. Schiller veräußerlicht, Shakespeare verinnerlicht die Handlung. Bei Schiller treten überall spezielle, zufällige Äußerlichkeiten in den Nexus ein, die eben nur dem gegenwärtigen Falle und keinem andern so angehören; bei Shakespeare sind alle Zufälligkeiten und besondre Bedingungen entfernt; er behält nur das bei, was typisch ist, was einer ganzen Gattung von Fällen zukommt. Und so versteh ich nun erst, warum Gervinus die Shakespearische Auffassung der Geschichte eine idealere nennt als die Schillers, warum Julian Schmidt jene vorzieht, weil in ihr außerhalb des Menschen nichts über sein Schicksal entscheide. Und dieselbe ist die Praxis der Alten, die Aristoteles berechtigte, die Tragödie als philosophischer der Geschichte vorzuziehn. Lessing meint nichts andres, wenn er sagt, man müsse seinen Stoff so lange simplifizieren,

bis man gleichsam das Ideal der Handlung erhalte. Harlisch irrt sehr, wenn er, nachdem er gesagt, die Tragödie des Sophokles sei ein nasses Gewand der Idee, dem Sophokles den Shakespeare entgegensetzt und Schiller in die Mitte zwischen beiden stellt. Was uns an Shakespeare deshalb irre machen könnte, ist die Zusammengesetztheit mancher seiner Stücke. Er hat aber übersehen, daß jeder der Teile dieser Zusammensetzungen ein nasses Gewand derselben Idee ist, und die nebeneinanderlaufenden Typen wie große Flüsse in einen Strom zusammenbrausend dieselbe Idee nur mit doppelten Zungen predigen. In der That kommen bei Shakespeare weniger Episoden vor als bei Schiller. Max und Thekla bilden eine wirkliche Episode, denn ihre Geschichte ist nicht eine andre Einkleidung der Hauptidee des ganzen Stückes, sondern eine Nebenidee derselben, ebenso der Montgomery in der Jungfrau, Rudenz und Bertha im Tell. Lear und Macbeth stehen hierin den Alten völlig gleich. In beiden kommt die Strafe unmittelbar aus der Schuld selbst, und nur aus der Schuld. Die Schuld ist eine reine, ebenso die Strafe. Der Held bricht mit seinem Gewissen und wird von seinem Gewissen gestraft, die äußerliche Peripetie geht bloß nebenbei, so notwendig sie auch aus der Schuld hervorgeht. Schuldige, Schuld und Strafe sind Typen. Die ganze Handlung in allen ihren Teilen ist auf das Wesentliche reduziert, auf ihr Ideal, sie ist eine typische. Bei Shakespeare ist der Fall ein allgemeiner, desgleichen die Charaktere, die Darstellung derselben in der Sprache ist individualisierend, bei Schiller ist der Fall und sind die Charaktere individuell, oft zufällig individuell, aber die Sprache verallgemeinernd. —

Das würde auf die Feststellung des Ideals einer tragischen Komposition führen. Sie darf nichts sein als die einheitliche Verkörperung der Idee. Die

Schwierigkeit dabei ist nur, daß wenige Stoffe, ohne mit andern zusammengeschmolzen zu werden, ein ganzes Stück erfüllen. Die Idee der Tragödie ist eben der notwendige Zusammenhang von Schuld und Strafe. — Man sehe den Anteil des alten Lear selbst an der Tragödie dieses Namens. Er enthält nichts als Schuld und Strafe des wunderlichen Greises. Er verstößt die gute Tochter und giebt sich in die Gewalt der bösen Töchter. Die Bosheit dieser und die Güte jener strafen ihn dafür. Da ist kein Behelf, der diese einfache Handlung streckte, keine Teilung oder sonst etwelcher Kunstgriff. Das einzige, was das Ausspinnen der Situation ohne Unwahrheit möglich machte, ist die Freiheit der Form, die öftern Verwandlungen. Und jeder Behelf würde eine äußerliche, mehr oder weniger zufällige Bedingung in den Kausalnexus einfügen. Die Sache steht so: Er leidet von der Gewalt der bösen Töchter, in die er sich thöricht begeben, und durch die Güte der guten Tochter, in dem Gefühle, daß er unrecht an ihr gehandelt und diese Güte nicht verdient. Die Töchter, die bösen sowie die gute, handeln ohne alles andre Motiv von außen nach der Notwendigkeit ihrer Natur. Er leidet, weil er das gethan, was notwendig so ausfallen mußte, wie es ausfällt; sie thun, weil er ihrer Natur das Hindernis abgenommen hat, zu handeln — wie sie ohne dies Hindernis notwendig handeln müssen. Kein Nebenumstand macht außerhalb seiner That und ihrer notwendigen Folgen einen Einfluß auf die Handlung geltend. — Damit vergleiche man die Behelfe in der Emilia Galotti, die das Strecken des an sich einfachen Kernes notwendig gemacht, der fünf Akte allein füllen sollte. Da muß der alte Galotti auf dem Lande wohnen, muß dem Dichter zu gefallen thun, als machte er erst jetzt die Erfahrung, daß seine Frau leichtsinnig, er muß fortgehn, ehe Emilia aus der Messe kommt;

da muß die Emilia gegen alle italieniſche Sitte und noch obendrein gegen Wiſſen und Willen des Vaters gewohnt ſein, allein in die Meſſe zu gehn, ſie, der es ſo ſchwer fällt, etwas zu verheimlichen; da muß Marinelli — ebenſo thöricht und noch weit mehr als des Prinzen Attacke auf Emilia während der Meſſe —, was gar nicht nötig, ja wo es unklug iſt und gegen ſeinen Plan, den Grafen zum Zorne reizen, damit Claudia erraten kann, was dieſer meint, wenn er ſterbend Marinellis Namen ausſpricht. Da muß eine ganze Figur erfunden werden, die, ſo ſchön ſie erfunden iſt, doch nur das Bedürfnis des Dichters, das ſie maskieren ſoll, bloßlegt, die Handlung zu ſtrecken und dem Odoardo den Dolch zu geben, den dieſer ſpäter haben muß, und um dieſe Figur zur rechten Zeit, wo man ſie braucht, einzuführen, muß ein Brief von ihr ungeleſen liegen bleiben. Und wie viel andres noch, das nun alles einen Anteil an der Kataſtrophe erhält! — Ähnlich läßt Schiller ſeine Helden von den äußern hiſtoriſchen Konſtellationen beſtimmen, nicht durch ſich ſelbſt. Die Hiſtorie ſtraft den Helden nicht um das, was er gethan, ſondern um das, was ſie ihn gezwungen zu thun. — Die hiſtoriſchen Mächte und Konſtellationen ſtreiten in ſeiner Helden Bruſt, wie die Götter in den Äſchyleiſchen, die thun müſſen, was die Götter wollen, und deshalb auch leiden. — So verwirrt und reich das Hiſtoriſche im Hamlet iſt, es iſt nur Hintergrund; es wirkt nicht beſtimmend in die Seelen der Perſonen und in die Schuld und ihre Strafe hinein. Desgleichen im Lear, Macbeth und Othello. Hier hat es der Menſch bloß mit ſich zu thun. Duncan könnte türkiſcher Sultan ſein, die Sache bliebe ſich gleich. Dagegen ändert er in ſeinen Hiſtorien kein hiſtoriſches Datum, weil die Beſonderheit eben das Hiſtoriſche iſt, und die Allgemeinheit das Philoſophiſche. — Der Realiſt giebt das poetiſche Pro-

dukt, der Idealiſt das poetiſche Produzieren, d. h. der Realiſt reflektiert über den Stoff und ſeine Ausführung, über die Charaktere, ehe er die Arbeit beginnt, er iſt fertig, wenn er niederſchreibt. Der Idealiſt hingegen reflektiert über Stoff, Charaktere im Niederſchreiben und ſchreibt ſo mehr ſeine Reflexionen nieder als die Sache; erſt wenn er mit ſeiner Arbeit fertig, weiß er, was er gewollt hat, und ſo ſehn nun auch die Leſer in ſeiner Arbeit mehr, was der Dichter damit gewollt hat, als daß er das Reſultat dieſes Willens anſchauend in fertiger, objektiver Körperlichkeit erkannte. Darum ſind die Werke des Idealiſten gemeiniglich wärmer, und wer die Perſönlichkeit des Dichters in ſeinen Werken ſucht, wird dieſe Darſtellung vorziehn. Bei Schiller findet man nicht das Geſchöpf fertig, ſondern den Dichter in der Arbeit des Schaffens. Bei Goethe hat ſich das Geſchöpf abgelöſt, es iſt ſchon kalt geworden vom Guſſe. Shakeſpeare verbindet die Wärme Schillers mit der Ablöſung des Geſchöpfes vom Schöpfer bei Goethe. Bei Schiller ſehen wir ſeine eignen Intentionen, bei Shakeſpeare die Intentionen ſeiner Menſchen fertig werden. — Bei Schiller reißt uns der Dichter hin, bei Shakeſpeare des Dichters Geſtalten. — Schiller und Shakeſpeare ſtehen ferner einander gegenüber wie Affekt und Leidenſchaft. Schiller, bei dem die Intrigue vorherrſcht und den Zuſammenhang giebt, braucht das Affektvolle, um ſeine äußerliche Handlung innerlich zu beleben, ihr, was die Intrigue ſo nötig hat, Wärme zu geben. Er ſchildert aber wiederum oft nicht ſowohl die Affekte, als er mit Affekt ſchildert. Die Wärme geht nicht ſowohl aus ſeinen Perſonen als aus ihm ſelber hervor. Er ſchildert weniger die Leidenſchaft als leidenſchaftlich. —

Charaktere bei Shakespeare und Schiller

Vernunftideal giebt es nur eins; realistische Ideale sind unzählige möglich. Schiller hat seinen Wallenstein tief-gemütlich und edel, ja teilweise zum vollkommenen Charakterideale gemacht und dadurch ihn ganz aufgehoben, ja zur Phrase gemacht, der keine, nicht einmal phantastische Wahrheit innewohnt. Hätte er ihn nur so, wie er sich in seiner Schuld abzeichnete, gefaßt und in dieser Einseitigkeit potenziert und umgrenzt, es wäre ihm leichter geworden und besser gelungen. Giebt denn bloß Gutmütigkeit und was man jetzt „lieb" nennt Interesse? Nein, gewiß nicht! Jeder einzelne Charakterzug kann durch Idealisierung — im wahren Sinne — eine Gewalt über unser Gemüt ausüben. Ist nicht der Macbeth mit seiner Entschlossenheit eine ganz andre Gestalt, als der Wallenstein mit seiner Unentschlossenheit und unmännlichen Schwäche, die er durch die heterogene Mischung erhält, in der ein Agens immer das andre aufhebt? Shakespeare legt nicht in seine Charaktere ihnen fremde Dinge, um sie uns interessanter zu machen, er entwickelt vielmehr die Keime von Interesse, die in seinen Charakteren liegen, wie diese sind. Wie imponiert Hamlet eben durch das Übergewicht der Reflexion, das seine Schwäche ist, die Ursache seiner Schuld, wie zeigt er die Trägheit der Thatkraft mit der größten Energie der Intellektualität! Nicht die Züge eines abstrakten Vernunftideales sind in die Gestalt zu tragen, sondern die Gestalt ist zum Ideale ihrer selbst zu erheben.

Heinrich VI. 1. Teil (als Schillers Muster)

— Mir wird immer deutlicher, daß das Muster Schillers für seine spätern Stücke hier zu suchen ist. Hier ist die Würde, der Pomp der Repräsentation, die

Geistesgegenwart, Schärfe und redneriſche Kunſt in den witzigen Repliken, die innere Glut der politiſchen Leidenſchaften, die gewandte Rhetorik der Intrigue unter der Gemeſſenheit höfiſchen Anſtandes und des ſtolzen Bewußtſeins des kriegeriſchen hohen Adels, abwechſelnd mit dem vom Gefühle der äußern Würde zurückgehaltenen oder dieſen Damm durchbrechenden Affekte. Der breite Pinſel, der gemeßne Gang. Im Wallenſtein verrät ſelbſt die epiſche Ausbreitung des Stückes dies Muſter. Erſt in der Maria Stuart gewann er eine beſchränktere, geſchloßnere Form dazu. Nur miſchte Schiller ſentimentale Elemente ein, die oft mit dem übrigen im Widerſpruch ſtehn, er ließ die Situation überwiegen und die Charakteriſtik zurücktreten. Und dies geſchah mit jedem Stücke bis zur Braut mehr. Das Allgemeine, dem griechiſchen Chor entſprechende, das ſchon in dieſem Heinrich liegt, wie das Lyriſche im Gefühlsausdrucke, gewann es bei Schiller über das darſtellende Element, das im Heinrich überwiegt, wenigſtens jenem gleich ſteht. Dann fing er an, die Schuld der Perſonen immer mehr zu bemänteln, markierte die Abgänge und Aktſchlüſſe ſtärker. Er gab die würdevolle Repräſentation auch den Perſonen der niederſten Stände, hob die Wahrheit derſelben dadurch auf. *Was in den Szenen unter den Peers Shakeſpeares eben charakteriſtiſch und hiſtoriſch wahr als Bewußtſein politiſcher Größe und danach proportioniertem Umgreifen der Leidenſchaft, als höfiſcher Anſtand dem bürgerlich beſchränkten Weſen und der Dumpfheit der unterſten Klaſſen gegenüberſteht, wurde bei ihm, weil in aller Perſonen Munde, mehr eine tragiſche Konvention, ein Bretterdekorum. Da er in ſeine tragiſchen Perſonen durch Bemäntelung der Schuld einen Dualismus brachte — denn Wallenſtein wie Maria Stuart ſind doppelte Perſonen, Zweieinigkeiten —, ſo verdoppelten ſich die Motive und ſchwächten ſich dadurch gegenſeitig.

Schickſal und Charakter deckten ſich nicht mehr, weil die Schuld keine wahre mehr war, keine innere, ſondern eine entweder außerhalb des Stückes und ſeines Stoffes liegende (Maria) oder eine dem Helden durch die Verhältniſſe aufgezwungne (Wallenſtein). So mußte nun auch das Schickſal ein äußerliches werden. Er meinte ſich dadurch den Griechen zu nähern, hob dadurch aber wie vorher den Unterſchied der Stände nun auch den Unterſchied der Nationalitäten und Zeiten auf. Die, welche Schäfer repräſentierten und Engländer und Deutſche der neuern Zeit, hatten altgriechiſches Schickſal. So wurde nun wie die Sprache der höhern Stände ſo auch das Schickſal als Requiſit der tragiſchen Konvention ein Stück des Bretterkoſtüms. Indem er die Shakeſpeariſche Hiſtorie zu idealiſieren trachtete, hob er ihre wahre künſtleriſche Idealität auf; denn weder die Charaktere noch der Zuſammenhang von Schuld und Strafe (das eigentliche Schickſal) hatten ideale Einheit und wahre Allgemeinheit mehr. Der hiſtoriſche Wallenſtein iſt wie die Shakeſpeariſchen Figuren ein Typus, der Schilleriſche ein einzelner Fall.* Ich glaube, wer die wahre hiſtoriſche Tragödie kultivieren will, muß von Schiller wieder zu Shakeſpeare zurückkehren, wenn auch nicht zu Heinrich VI., doch zu Richard II.

Das Spartaniſche

Montaigne rühmt gegenüber den Athenienſern, die alles im ſchönen Scheine, ſchöner Form, auch in der Rede geſucht, die Lakedämonier, bei denen der Unterricht hauptſächlich bezweckte, ein richtiges, praktiſches Urteil über Perſonen und ihr Thun bei dem Jünglinge ja ſchon bei dem Knaben herauszubilden. Auf dies letztere zielt Shakeſpeare in ſeinen Tragödien vor allen, und ſein Studium bringt darum praktiſchen

Nutzen, während Schiller in den seinen das Vermögen des praktischen Urteils durch Verwirrung schwächt zu Gunsten des athenienſischen schönen Scheines.

Einheit der dichterischen Intention

Ich hielt bisher Einheit des Motives für die rechte Zauberformel, aber diese ist: Einheit der dichterischen Intention. Ein ganz genau bestimmter Eindruck muß es sein, den wir durch ein Drama hervorbringen wollen, ein einfacher, überwältigender. Die Seite müssen wir dem Stoffe absehen, ich möchte sagen: die volkstümliche, weil das Volk ungeblendet ist von allem, was Reflexion hie und da in Nebenumstände hineinlegen kann, weil es selber nicht reflektiert, stets auf die Hauptsache, auf den allgemein-menschlichen Kern in der Sache geht. Wir müssen alle künstlichen Gesichtspunkte vermeiden, alle fremden, pikanten Beleuchtungen, die Sache nicht vom Standpunkte griechischer oder romantischer, spanisch-katholischer oder wer weiß welcher fremden Moral oder mit dem Auge des Schulphilosophen ansehen. Wir müssen die Sache selbst und in ihrer eignen Sauce geben. Nicht allein was das Volk ergreift, sondern auch wie und warum. Wenn wir nun den Punkt in dem Stoffe gefunden, der der Grund seiner Wirkung ist, so müssen wir so weiter verfahren, daß aller Reichtum der Fabel aus diesem Grunde fließt, und uns wohl hüten, darin wieder Gründe für andern Eindruck hineinzubringen. Der Stoff muß auf seinen Wirkungskern reduziert und dieser so erweitert werden, daß das reiche Ganze des Dramas nichts andres wirkt, als was vorher der enge Kern wirkte. Vorausbedacht, daß die Wirkung des Kernes schon eine harmonische, poetische sein muß, d. h. eine, in der alles sich in affektvolles Mitleid mit einer oder zwei oder mehreren für eine stehenden Per-

sonen konzentriert, in das sich keine fremde Regung mischen darf. Also Einheit der Intention. *Man thut nun wohl, stets bei der Anschauung zu bleiben, die Wirkung nicht in eine Formel — Idee — aufzulösen, in der die Anschauung untergeht, und die das Ausdichten erschwert, weil immer wieder die Mühe erfordert würde, Gedanken, das heißt abstrakte, in Gefühle und Handlungen rückwärts zu übersetzen. Vor dem Zu-Individuellen ist man schon dadurch bewahrt, daß man sich gewöhnt, in der Seele des Volkes aufzufassen und wiederzugeben, also typisch und nur durch Zusammenstellung solcher Züge zu individualisieren.*

Shakespeare weiß genau, welchen Eindruck er mit jeder seiner Gestalten, mit jeder Rede derselben, welchen er mit dem Ganzen der Handlung hervorbringen will. Und diesen beabsichtigten Eindruck läßt er keinen Augenblick aus den Augen; die Absicht jeder einzelnen Rede ist der Absicht der Rolle, die Absicht jeder Rolle wiederum der Absicht des Ganzen subordiniert. Nicht der kleinste Zug ist der Absicht des Ganzen fremd, jeder nur ein Diener derselben. Konsequenz ist sein erster Vorzug, nicht allein die Konsequenz seiner Charaktere, auch, und noch viel mehr, die Konsequenz seines eignen Verfahrens. Doch über diese tiefste Absicht breitet er den Schein der Absichtslosigkeit. Schiller ist darin sein Gegensatz. So z. B. die Inkonsequenz in seinem Verfahren, da er das Thekla-Idyll sich einschleichen und die Wallenstein-Intention überwachsen läßt, und die Inkonsequenz wiederum im Charakter des Wallenstein, der eigentlich bloß eine Persönlichkeit hat. *So wird dem Zuschauer immer das Thun gezeigt, das er selber an des Helden Stelle geübt haben würde, wie er in dem Augenblick zu glauben bestimmt ist, und seine eignen Gefühle ihm in schönrer größrer Gestalt entgegengebracht.*

Der poetische Realismus

Das Dargestellte soll nicht gemeine Wirklichkeit sein, jene falsche Illusion muß verhütet werden, die Schlegel das Alpdrücken der Phantasie nannte. Jemehr nun das Drama von der gemeinen Wirklichkeit durch Gedankenhaftigkeit und plastische Fülle des Ausdruckes abgeschlossen ist, desto mehr kann auch die Epitomierung wagen, desto idealer kann die Behandlung von Zeit und Raum werden. Da alle Wirkung aus dem innern Kerne des Stoffes hervorgehen muß, wird der eigentliche Schauplatz das Innere, die Region von Leidenschaft und Gewissen des oder der Helden, wo nur die innern Kräfte spielen nach dem Gesetze der Kausalität der vernünftigen und sinnlichen Natur des Menschen; wo der Zufall also ausgeschlossen ist, und kein wirklicher Raum, keine wirkliche Zeit mitspielt, d. h. wo nichts darauf ankommt. Nur muß premiert werden, daß diese Abwendung von der gemeinen Wirklichkeit, diese Erhebung über sie nicht etwa das Kolorit eines Transparents, wie bei Schiller, eine eintönige Feierlichkeit oder feierliche Eintönigkeit oder gar die Verzückung und den subjektiven Schwung lyrischer Rhetorik bedeuten soll. Weit entfernt davon! Ebensoweit als von der dünnen, haltungslosen Sprache der gemeinen Wirklichkeit. Wie die Fata Morgana soll die dramatische Diktion die gemeine Wirklichkeit, nur in einem ätherischen Medium spiegeln, die Mannigfaltigkeit der Linien, Tinten u. s. w. durchaus nicht verwischen. Wie der Stoff vom Geiste gereinigt, wiedergeboren, geschwängert ist, so soll der Dialog vom Geiste wiedergebornes und geschwängertes Gespräch der Wirklichkeit sein. Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und atmet, wird in das himmlische Jenseits der künstlerischen Behand-

lung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. Soweit die Seele den Leib schafft, sozusagen, die bloße Form des Leibes steht verklärt auf aus dem Grabe. Diese Zauberwelt, dieser wahrere Schein der Wirklichkeit ist nicht streng genug abzuschließen. Denn sowie ein bildloser Gedanke, ein ungedankenhaftes Gefühl, irgend ein unmittelbar wirklicher Laut in seinen Kreis sich eindrängt, ist die Harmonie des Zaubers aufgehoben. Aber wunderbar! Der Zauber schwindet nicht vor dem Wirklichen, umgekehrt; in der That ist es das Gesetz des Wirklichen, welches über dessen bloß zufällige Erscheinung siegt. — Die Kunst soll nicht verarmte Wirklichkeit sein, vielmehr bereicherte; nicht weniger Reize soll sie bewahren, sie soll neue hinzuerhalten durch das Medium des phantasieentquollenen Gedankens, alle die, welche aus dem gedankenhaft bezüglichen Neben- und Ineinander der beiden Welten des Ernsten und des Komischen hervorgehen. Sie soll nicht eine halbe, sondern eine ganze Welt sein. — Was die Anordnung der äußern Dinge korrekter macht, das ist es oft, was das innere Spiel der Empfindungen unterdrückt oder sie, was noch schlimmer ist, so alteriert, daß ein andres daraus wird, als was sie beabsichtigte. Was dem Verstande eine Thatsache überzeugender macht, das macht sie leicht der Totalität des Gefühles befremdlicher. Kurz, was ich dramatisch-künstlerische Komposition nenne, das ist zunächst der innere Aufbau der Wirkungen, der Plan, nach welchem das Spiel der Gefühle im Zuschauer notwendig vor sich gehen muß, zu dem bestimmten Zwecke, der damit beabsichtigt wird, die Berechnung ihrer modifizierenden Wechselwirkung, der Aufbau eines überwältigenden Gefühles aus kleinern, wie ein großer Strom durch die allmähliche Vereinigung verschiedner kleinrer anwächst. Die Vortrefflichkeit der Komposition besteht mir zunächst nicht darin, daß die

äußern Thatsachen, das objektive Materiale, unter sich dem Verstande gemäß verbunden ist, sondern darin, daß seine Wahl und Anordnung genau so ist, wie sie jenen subjektiven Wirkungen und ihrem Aufbau, gerade dieser genau bestimmten Gesamtwirkung, diesem beabsichtigten Totaleindrucke entspricht. Die Fehler gegen jene objektive Kausalität kann ich nur dann für wichtig halten, wenn sie den beabsichtigten Totaleindruck hindern oder stören, d. h. wenn sie zugleich zu Fehlern gegen die höhere Motivierung werden. — So wird die Tragödie der Leidenschaft auch die Tragödie der Reflexion sein müssen; natürlich nicht der Reflexion, die die Leidenschaft bekämpft, sondern der Reflexion, welche sie stachelt. Wirklich liegt in dem: „Eine Fliege soll ihre Hand berühren, ich nicht" (Romeo) — „Eine Katze, eine Maus soll Leben haben, sie nicht" (Lear) — eine Vergleichung, durch welche der Stachel des Affektes geschärft wird, wie der Gedanke und die Ausmalung eines Glückes, das verloren ist, die Empfindung des Verlustes schärft. Jene ergreifende Rede Konstanzens im King John ist eine solche Reflexion. Das Immerwiederdurchnehmen der Beleidigung, die Bemühung, immer noch etwas Neues darin zu finden, was durch den Reiz der Neuheit schärfer stachle, ist Reflexion. Wenn Macbeth an die Zeit zurückdenkt, wo noch seine Haare sich sträubten, nur zu hören, was zu thun ihm jetzt Gewohnheit ist, so reizt er sich selbst zum Mitleide mit sich selbst. Gleichwohl liegt in der Freiheit der Reflexion die Hoheit der Gestalten, indem sie samt ihrer Situation sich objektiv machen, sich über sich selbst und ihre Situation erheben. Ihr Gemüt, ihre Leidenschaft ist tiefst im Endlichen befangen, ihr Geist steht darüber wie der blaue, heitere Himmel über Gewittern. Ihr Geist, ihr innerstes Wesen, der Gott in ihnen ist gleichsam unvermischt mit dem Sinnlichen, unbeschmutzt vom Schmutz ihrer Zwecke. Hier liegt eigentlich das Geheimnis der

Hoheit Shakeſpeariſcher Geſtalten offen. Dieſe Reflexionen ſind nun von der Phantaſie im charakteriſtiſchen Bilde verkleidet dargeſtellt, ſie ſind gleichſam ein Aufatmen der durch das Endliche gebundenen Freiheit. Schiller hat dies dem Shakeſpeare wohl abgeſehen, aber dieſe Seite zu ſehr herausgehoben und zugleich zu wenig mit der Lokalfarbe der Perſon gemalt. Denn bei ihm, da die Reflexionen ſich unverhüllt als ſeine eignen zeigen, ſehen wir ihn ſelbſt über ſeinem Helden ſtehen, der darüber ſeine individuelle Exiſtenz einbüßt, und die Wirkung iſt mehr die Bewunderung der Hoheit des Dichters, als ſeines Werkes und ſeiner Kunſt. — Poſa handelt verkehrt, wenn wirklich Carlos oder die Provinzen ſein Zweck ſind; hat er es aber auf die Bewunderung des deutſchen Parterres abgeſehen, ſo zeugt der Erfolg für die Zweckmäßigkeit ſeines Handelns. — Die Beſcheidenheit der Natur, wie entzückt ſie uns an Shakeſpeares Geſtalten, auch in Rückſicht ihrer Reflexionen! Die Reflexionen der Porzia z. B. ſind alle aus ihrem Kreiſe genommen; es ſind Bemerkungen, die ihr ſcharfes Auge in ihrem täglichen Leben alltäglich zu machen Gelegenheit hatte; ebenſo iſt die Form derſelben, wie ſie einem gebildeten weiblichen Weſen entſpricht. Man vergleiche damit die Thekla im Wallenſtein; wie nimmt, daß ſie in dieſen Mund, an dieſe Stelle nicht paſſen, ſo in Materie als in Form, den Reflexionen ſelbſt, ſo ſchön ſie im Munde Schillers genannt wird müſſen, allen Reiz, ja läßt ſie abgeſchmackt erſcheinen. Die Leidenſchaft zu glänzen, zu gefallen wird das eigentliche Motiv des Benehmens der Geſtalten, welches andre auch genannt ſei. Denn nur dieſes verfolgen ſie konſequent, in allem andern ſind ſie inkonſequent, voller unauflöslicher Widerſprüche, nur in dieſem nicht; und dieſe Konſequenz iſt eben der Grund jener Inkonſequenzen. — In der dargeſtellten Reflexion, in dem dargeſtellten Reflektieren liegt für den

Dramatiker das feinſte charakteriſtiſche Moment. — Das wäre es, was ſentimentale und naive Poeſie oder, wenn man will, Rhetorik — als eine beſondre Form der Poeſie im weitern Sinne betrachtet — und eigentliche Poeſie unterſchiede, daß jene direkt und dieſe indirekt zu Werke geht; daß jene direkt ausſpricht, was ſie meint, und dieſe auf dem Wege der Darſtellung. Es darf die mehrfache Bedeutung des Wortes „Darſtellung“ nicht irren, wonach auch jenes direkte Ausſprechen darſtellen genannt wird. Will man überdeutlich werden, ſo ſage man, jene ſtellt durch Ausſprechen, dieſe durch Darſtellung dar; in jener ſpricht der Autor in ſeinen leicht maskierten Perſonen, in dieſer der Autor durch die innere Selbſtändigkeit ſeiner Perſonen mit dem Publikum, was den Schein gewinnt, als ſprächen die Perſonen ſelber und hätten keinen andern Autor, als ihr Autor ſelbſt — die ſchaffende Natur. — Das läßt ſich weiter ins einzelne ausführen, wie z. B.: Der Rhetoriker ſagt uns, was er mit ſeinen Figuren meint, für was wir ſie halten ſollen, er ſagt: „verehrt ihn“ oder „bewundert, liebt ihn, haßt ihn“; der Poet dagegen ſtellt ſeine Figuren hin und ſagt: „Nun ſehet ſelber zu, beobachtet ſie, und dann fällt ſelbſt über ſie ein Urteil. Sie ſind nicht Träger meiner Intereſſen, ſie ſind nicht mein verkleidetes Ich, ich bin alſo bei euerm Urteile nicht kompromittiert. Ja, er läßt die eine Perſon über eine andre ſo, eine dritte über dieſelbe ſo urteilen; nun, Zuſchauer, urteilt über die Urteiler und ihr Urteil, ſeht, ob ſie beſtochne Richter ſind und von welcher Partei — für oder wider jene zweite Perſon, — ob ſie durch pathologiſche oder ſonſtige Einwirkung geirrt, ob ſie gerecht, ob mild oder ſtreng ſind. Macht das mit ihnen und euch aus; mich geht es nichts an; ich zeige nicht mit der Hand aus den Bühnenwolken und halte meine Figuren nicht an Drähten, ſie haben ihre eignen Beine und ihr eignes

Gesetz, dasselbe, das in euch ist, und sie zwingt dasselbe Gesetz außer ihnen, das, außer euch, euch zwingt; sie sind nicht Geschöpfe meiner Willkür, sondern ihrer eignen Freiheit und Notwendigkeit." — Goethe hat immer Stoffe gesucht, in denen „das Herz" an seiner Stelle war; deshalb ist er dem Großgeschichtlichen ferne geblieben; das ist ein Mangel. Schiller hat „das Herz" ins Großgeschichtliche überall da, wo es nicht hingehört, eingemengt; das ist ein Fehler.

Die poetische Diktion. Rhetor und Dichter

Ein Teil von Schillers Irrtum hat seinen Ausgangspunkt in den Worten eines Briefes: Man sollte wirklich alles, was sich über das Gewöhnliche erheben muß, wenigstens anfänglich in Versen konzipieren; denn das Platte kommt nirgends so an das Licht, als wenn es in gebundner Schreibart ausgesprochen wird u. s. w. Schiller hatte den Wallenstein erst in Prosa begonnen, bald aber sich an die Trockenheit gestoßen. Wie er nun in Versen die Ausarbeitung begann, änderte er manches am Plane, weil er fühlte, er stehe hier in Versen unter andrer Gerichtsbarkeit als in Prosa. Dann heißt es in dem Briefe weiter, wo dem Stoffe die poetische Dignität abgehe, da sei der Ort für den Schmuck, den Aristoteles verlange; denn in einem poetischen Werke solle nichts Gemeines sein. — Man sieht, wie er bei der Ausführung sich dem Fluge der Phantasie überließ; in demselben Maße kamen ihm die Verstandesrücksichten auf Wahrheit der Motive u. s. w. auf das eigentlich dramatisch Wirkende immer gemeiner vor; dies hatte wieder noch lyrischern Schwung der Diktion zur Folge, und in dieser Wechselwirkung verlor er oft den realen Boden ganz unter den Füßen — wie in der Philosophie gleichzeitig Fichte. Ganz anders verfährt Shakespeare. Er behält immer den

Boden der Wirklichkeit. Je schwunghafter der Flug seiner Diktion, desto fester steht er dabei auf dem Boden der Wirklichkeit. Seine Behandlung adelt beständig den Stoff, verändert ihn aber nicht und verläßt ihn nicht. Er bleibt immer bei der Stange und läßt sie auch da, wo der Verstand sie hingestellt hat. Aber wunderbar ist es, wie er die Dinge, die Schiller für gemein gehalten hätte, und die durch bloß rhetorisch-lyrischen Ideenschmuck nur noch spröder erschienen wären, durch seine Behandlung zu erheben weiß. Für Shakespeare giebt es nichts Gemeines, weil er ein naiver Dichter ist, und bei ihm daher alles auf die Form ankommt; der Stoff besudelt ihn nicht; er ist höchstens in dem Falle eines naiven Menschen, der geradeheraus sagend besser fährt, als der Kulturmensch, der durch die Mühe zu verstecken unanständig wird, wo jener nur natürlich ist. Dann weiß er auch die Prosa auszuscheiden, die zum Verständis notwendig ist, und sie abgesondert zu geben, wodurch er freien Raum und Ungestörtheit für die Poesie gewinnt. Schiller richtete sich nach seinem Talente; er konnte eigentlich nur Dinge brauchen, die einen Anknüpfungspunkt für die Reflexion gaben. Er hat in seinem Aufsatze „über naive und sentimentale Poesie" vergessen, daß der sentimentale Dichter leicht platt wird, wo er naiv sein will, wenn er sein Reflexionswerk nicht anspinnen darf oder will, und daß dies eben der Grund ist, warum er bei der Reflexion Hilfe sucht. In einem Briefe sagt er, daß der neuere Dichter einen Gehalt in den Gegenstand lege, weil er den darin liegenden nicht zu entwickeln, nicht herauszuziehen vermöge. Das heißt doch nichts andres, als daß der Dichter, der nicht naiv sein kann, ohne platt zu werden, sentimentalisch werden müsse. — Deshalb oszilliert der sentimentale Poet beständig zwischen Dichter und Redner; daher sein Erfolg bei der großen Menge. Eigentlich hat nur das

naive Gedicht eine poetiſche Form, denn die Ideen der ſentimentalen Dichter wirken als Stoff; und da ſie nur ausgeſprochen und nicht dargeſtellt ſind, ſo iſt ihre Form keine poetiſche; höchſtens kann es der ſentimentale Poet zu einem Produkte bringen, das ſtellenweiſe poetiſche Form, ſtellenweiſe bloß rhetoriſche hat. Dem Rhetor iſt die Kunſt Mittel, dem Dichter Zweck. Die Befriedigung ſeines Kunſtgefühles iſt ihm Norm, er opfert dem Beifalle des Publikums und dem möglichen Ruhme nichts. Es kann freilich auch der Rhetor den Beifall verſchmähen, aber wieder um des Ruhmes willen; man wird ſein Werk von dem des Künſtlers leicht an der Zugabe des Trotzes unterſcheiden; der Künſtler denkt nicht an das Publikum; der Rhetor, der ihm abſichtlich trotzt, deſto mehr. —

Künſtleriſche Illuſion

Im ganzen und großen giebt es keinen Dichter, der der Wahrheit des Lebens ſo getreu bleibt, und doch iſt er durchaus im Gebiete der Phantaſie mit ſeinen Einzelheiten, wohin der Gebrauch des Symboliſchen gehört, nämlich des Kunſtmittels, vermöge deſſen der Dichter an Stellen, die nicht naturwahr zu geben ſind, gleichſam ſagt: dies bedeutet dies; z. B. die Werbung des Richard III. bei der Anna. Das Wunderbarſte aber iſt, wie ſolche Szenen bei ihm wirklich überzeugen, ohne daß ein Wort darin naturgetreu wäre. Ich glaube, eben darum. — Leſſing hat die Behelfe, daß Odoardo einen Dolch haben, daß er wiſſen muß, was mit der Tochter vorgehen ſoll, und andres mehr, wunderbar künſtlich bewältigt, aber er hat dadurch hervorgebracht, daß in ſeinem Stücke die äußere Maſchinerie zum Stücke ſelbſt wurde, und er bedarf ſeines ganzen mächtigen Verſtandes und Witzes und eines gewiſſen Aufwandes von Phantaſie, uns für

eine bloße Maschinerie zu interessieren. Darüber bekommt sein Stück Ähnlichkeit mit einer getriebnen Arbeit, in welcher die Kunst oder vielmehr Künstlichkeit den Wert der Materie weit übertrifft und daher doch verschwendet erscheint, während Shakespeare massives Gold mit goldner Kunst behandelt. Wie zerbrechlich sieht die Emilia aus gegen ein Werk Shakespeares gehalten! Ich weiß wohl, daß dies zum großen Teile eine Folge der Konzentration in Raum und Zeit ist. Darum sollte der Krieg eigentlich dieser Form gelten, in der alle perspektivische Gruppierung unmöglich ist, durch welche die Kleinigkeit, der bloße Behelf, mit in die Reihe der wichtigen Momente tritt, und das bloße Detail zu einem integrierenden Teile des Kausalnexus wird. — Wie aber kommt es, daß Shakespeare in solchen symbolischen Szenen nicht aus dem Tone fällt? Weil seine ganze Darstellungsweise symbolischer Natur ist; weil er nie gemeine, wirkliche Illusion, wirkliche Täuschung, sondern nur eine künstlerische anstrebt. Die Phantasie ist bei ihm das Medium, durch welches er uns die Gefühle und die Gedanken mitteilt. Weil die Phantasie das gläubigste Vermögen im Menschen ist, muß in der Ausführung hauptsächlich diese gepackt werden. Der Verstand zeigt sich zunächst in seinen Stücken nur negativ, vorbauend, er entfernt nur, was uns irren könnte, der künstlerische Verstand liegt objektiv seinen Darstellungen von Vorgängen zu Grunde, tritt aber nie in eigner Person mitspielend auf, wie bei Lessing, er wendet sich nie unmittelbar an uns. In der Emilia ist in Erfindung und Anordnung wie in Ausführung der Verstand auch das Medium, durch welches die Phantasie zu uns spricht. Diese geistesgegenwärtige, beständig-bewußte und scharf gespitzte epigrammatische Sprache vermittelt uns auch die nicht allein von Lessing, sondern überhaupt in unsrer ganzen dramatischen Poesie unübertroffnen

Intentionen der künſtleriſchen Phantaſie in der Geſtalt und dem Benehmen der Orſina. Das iſt der weſentlichſte Unterſchied zwiſchen Shakeſpeare und Leſſing, daß bei jenem alle geiſtigen Vermögen die Phantaſie als ihre Sprecherin, bei dieſem aber, daß ſie den Verſtand als ihren Deputierten an das Publikum ſenden. — Schiller ſcheint in der That in ſeiner Bemerkung über die Goethiſche Verhaltungsweiſe das Verfahren des wirklichen Dichters charakteriſiert zu haben, wenn er an Goethe ſchreibt: „Ihre eigne Art, zwiſchen Reflexion und Produktion zu alternieren, iſt wirklich beneidens- und bewundernswert. Beide Geſchäfte trennen ſich in Ihnen ganz, und das eben macht, daß beide als Geſchäft ſo rein ausgeführt werden. Sie ſind wirklich, ſolange Sie arbeiten, im Dunkeln, und das Licht iſt bloß in Ihnen: und wenn Sie anfangen zu reflektieren, ſo tritt das innere Licht aus Ihnen heraus und beſtrahlt die Gegenſtände, Ihnen und andern. Bei mir vermiſchen ſich beide Wirkungsarten, und nicht ſehr zum Vorteil der Sache!“ — Wunderſchön, vortrefflich! — Es iſt zu bejammern, daß Schiller ſtets in der Lage war und im Zwange, durch Thätigkeit der Reflexion die Anſchauung zu erſetzen; dies wurde zuletzt ein Teil ſeines Weſens, ſo ſehr, daß er ſich keiner Anſchauung mehr unbefangen überlaſſen konnte, und das Mittel zum Zwecke wurde. Wie rührend iſt es, wenn er glaubt, einmal die Natur in ihm weder durch Voreiligkeit noch durch nachherige Gewalt der Reflexion geſtört oder aufgehoben zu haben! Aber eben dieſes Voreilen und nachherige Gewaltanthun der Natur in ihm war ſo ſehr ſeine Natur geworden, daß er nicht mehr merkte, wo es ſich geltend machte. Von Jugend an hatte er für ſeine Freiheit zu kämpfen, die Goethe ohne deſſen Zuthun wurde; die Waffe wuchs ihm zuletzt an die Hand, und er konnte dieſe nicht mehr von jener trennen. Ich glaube, ein großer Teil

des rührenden Eindrucks, den die Schillerische Poesie auch auf den macht, der ihren Irrweg erkennt, beruht eben auf diesem Mitleid mit dem Dichter. Es ist ungemein belehrend, den menschlichen Geist in einem so großen Vertreter, als der Schillerische war, in seinen Widersprüchen zu beobachten. Bald sieht man, wie die lyrische Stimmung plötzlich seine Reflexion verdunkelt, bald wie die Reflexion die Konsequenz seiner poetischen Anschauung zersetzt. So lobt er Richard III., und indem er die Vollkommenheit des Stückes charakterisiert, sagt er, kein Stück von Shakespeare habe ihn so an die griechische Tragödie erinnert, sodaß es scheint, dies solle mit zu den Gründen des Lobes gehören, wenn es nicht den Sinn hat: darum gefällt mir das Stück so sehr, weil es erstlich mir als die beste der besten Shakespeareschen Tragödien erscheint, dann, weil es mich an meine Neigung erinnert, sodaß Shakespeare seinem Kunstverstande imponierte, die Griechen dagegen seine Neigung besaßen. So schreibt er an Goethe am 26. Dezember 1797: „Für eine Tragödie ist in der Iphigenia ein zu ruhiger Gang (vorher: „umgekehrt schlägt Ihre Iphigenia offenbar in das epische Feld hinüber, sobald man den strengen Begriff der Tragödie entgegenhält"), ein zu großer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, die der Tragödie widerspricht. Jede Wirkung, die ich von diesem Stücke teils an mir selbst teils an andern erfahren, ist generisch-poetisch und tragisch gewesen, und so wird es immer sein, wenn eine Tragödie auf epische Art verfehlt wird. Aber in Ihrer Iphigenia ist dieses Annähern an das Epische ein Fehler u. s. w., während das ans Dramatische in Hermann und Dorothea ein Vorzug ist." An einer andern Stelle führt er aus, daß das Epos überhaupt durch Neigung zum Dramatischen gewinne, während das Dramatische durch epische Behandlung verliere. Damit vergleiche

man „1. Dezember 1797: Es ist mir fast zu arg, wie der Wallenstein mir anschwillt, besonders jetzt, da die Jamben, obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt. — Mein erster Akt ist so groß, daß ich die drei ersten Akte Ihrer Iphigenie hineinlegen kann, ohne ihn ganz auszufüllen; freilich sind die hintern Akte viel kürzer. Die Exposition verlangt Extensivität, sowie die fortschreitende Handlung von selbst auf Intensivität leitet. Es kommt mir vor, als ob mich ein gewisser epischer Geist angewandelt habe, der aus der Macht Ihrer unmittelbaren Einwirkungen zu erklären sein mag; doch glaube ich nicht, daß er dem Dramatischen schadet, weil er vielleicht das einzige Mittel war, diesem prosaischen Stoffe eine poetische Natur zu geben." Das heißt doch nichts andres, als nach seiner eignen Meinung „eine generisch-poetische Wirkung zu erzielen, wodurch die Tragödie auf epische Art verfehlt wird." —

Die primitiven Motive

Unser Unglück ist, daß die primitiven Motive in primitiver Zusammenstellung schon meist gebraucht sind, und neue selbst zu erfinden kaum oder wirklich nicht mehr möglich ist. Die Schlankheit des Lebens, des Denkens und Empfindens ist uns verloren gegangen, damit auch die Bedingungen zur Schlankheit, d. h. Geschlossenheit der Kunst. Was Schiller zu Erfindungen wie in der Braut u. s. w. trieb, das war doch nur dieselbe Einsicht, nämlich, daß ohne jene Primitivitäten keine wahre Poesie bestehen kann, und daß er diese „naiven Motive," wie er sie nennt, nicht erreichte, vielmehr auf einen Irrweg geriet, dies giebt uns, deren Zeit in jener künstlerischen Untugend noch zugenommen, eindringliche Warnung und wenig Hoff-

nung. Leſſing eigentlich ſchon ruft von den ausgedachten, geſchmackloſen, raffinierten zu den einfachen der Natur, zu den primitiven zurück. Aber auch er ſpricht von intrikaten Situationen, während von dieſen hinweg zu den einfach rührenden und erſchütternden gewieſen werden mußte. Ariſtoteles ſagt ſehr ſchön, daß alle Spannung nur Erregung der Sympathie mit der Natur, die wir in uns ſelbſt tragen, nicht Furcht ſein ſoll für den hiſtoriſchen oder beſondern Menſchen, ſondern für die Möglichkeiten der menſchlichen Natur in ſich ſelbſt. Doch habe ich hier vielleicht ſchon den Shakeſpeare in den Ariſtoteles hineingetragen. Wie Shakeſpeares Schönheit überhaupt mehr geiſtiger Natur iſt, ſo paßt auch das Wort Verwicklung nicht auf ſeine Tragödien; ſie haben nicht eigentlich eine Verwicklung, ſondern ſie ſind lediglich Entwicklung. — Bei der Ausbildung des König Lear hat er immer aus denſelben primitiven Motiven erfunden, alles, was darin Kauſalnexus iſt, iſt Pietät oder Impietät, die erlittnes Unrecht nicht wankend, vielmehr feſter macht. — Soll ein Stück lediglich Darſtellung ſeines Gehaltes werden, ſo reicht der Kauſalnexus als ſolcher nicht zu, er bewirkt es nur, wenn er zum tragiſch-idealen wird. So bilden alle Handlungen im Lear einen ſolchen Idealnexus, jede Handlung iſt ein Beiſpiel von Impietät, wo Pietät zu erwarten, oder von Pietät, wo Impietät begreiflich, wenn nicht entſchuldbar wäre (Kent). Als Handlungen eines Stammes wäre ſolche Reihe nicht ohne Gezwungenheit herzuſtellen geweſen, noch weniger handlich für die dramatiſche Technik; nun ſind es drei Stämme, die ſich von zwei Stämmen abzweigen und zu noch mehreren wiederum verzweigen. So macht das Ganze der Fabel noch immer denſelben Eindruck der Qualität nach, nur in der Quantität geſteigert, d. h. es wird nichts hineingebracht, was die Wirkung jenes Kontraſtes aufhöbe

oder durch Teilung der Aufmerksamkeit schwächte. — Im Ganzen also die tiefste Absichtlichkeit, im Dialoge der Schein völliger Absichtslosigkeit, im Plane und in der Disposition des einzelnen Gespräches größte Gedrängtheit und Simplifikation, und im Dialoge, in der Ausführung desselben scheinbar völliges Gehenlassen. So wird das Drama nichts als wesentlich nur der dargestellte psychologisch-ethische Gehalt seines Grundgedankens. — Die charakteristische Einkleidung der allgemeinen Reflexion ist sehr wichtig. Hier liegt ein Hauptunterschied Shakespeares und Schillers. Letzterer bringt immer seine eigne Reflexion lyrisch gesteigert, also den rohen Stoff; bei Shakespeare dagegen trägt jede Reflexion seiner Personen den Stempel des Charakteristischen bis in die kleinsten Bedingungen hinein. Wie ist im Lear in dem „Ein Vogel, eine Katze, eine Maus soll Leben haben, du nicht!“ die allgemeine Reflexion, daß das Dasein nicht an die Bedingungen des Wertes geknüpft ist, daß das Schlechte, Unwerte das Edle und Schöne überleben kann, in die äußere Gebärde der äußersten Hingegebenheit an den Affekt der völligen geistigen und physischen Hilflosigkeit des vom Alter schwachen, vom Seelenschmerz bis zum Wahnsinn hingefolterten Königs gekleidet; wie ist hier der Gedanke zum gestikulierenden Seufzer geworden! Wenn Poesie das individualisierte, d. h. in einem bestimmten Falle angeschaute und dargestellte Allgemeine ist, so ist Schiller meistenteils die eine Hälfte seiner poetischen Obliegenheit schuldig geblieben; dadurch aber eben hat er mehrere befriedigt, weil die poetische Forderung nur von Menschen gemacht wird, die weit in der Minderzahl stehen. Ihm fehlt zu sehr das Indirekte der Antworten und Gegenreden, das wir bei Shakespeare und Sophokles finden. —

Naiv und sentimental im Unterschiede von realistisch und idealistisch

Idealistisch und realistisch soll denselben Gegensatz bedeuten, wie sentimental und naiv? Wenn man Schiller einen sentimentalen Dichter nennte und Shakespeare einen naiven, dann ließe ich mir es gefallen. Wenn man aber Schiller einen idealistischen und Shakespeare einen Realisten nennt, so weiß ich nicht, was ich dazu sagen soll. Schiller sucht mehr durch seine Sentiments über den Gegenstand zu rühren, als durch Darstellung des Gegenstandes, aber daß er Shakespeare gegenüber idealistisch heißen soll! Ist Idee und Sentiment einerlei? Der wahre ideale Dichter stellt in seinem Stoffe die Idee dar, d. h. er entwickelt die Idee, die im Stoffe liegt, und läßt sie als eine und ganze Seele seiner Darstellung wirken; Schiller dagegen legt in die Stoffe fremde und mehrere Ideen hinein. Darum ist ein Shakespearisches Werk so ganz, weil seine Teile nur Glieder der Darstellung einer Idee sind. So im Hamlet: wer nicht zu rechter Zeit thut, was seine Aufgabe ist, der wird gezwungen, sie zu thun, und geht an den Folgen seines Zögerns unter. Das ist auch im Wallenstein, aber nicht allein; denn Wallenstein geht auch unter, weil er ehrgeizig ist; er geht unter, weil er zögert, er geht unter, weil er falsch, *er geht unter,* weil er zu vertrauend ist. Was hat die Episode Max damit zu schaffen, was die Szene mit Wrangel? Heißt der ein idealistischer Dichter, dessen Gesetz Willkür ist, dann freilich ist Schiller ein idealistischer Dichter. Heißt das Vorherrschen des Stoffes vor der Idee oder die Emanzipation des Stoffes von seiner Idee realistisch, so ist Schiller, aber auch gegen Shakespeare gehalten, der realistische Dichter. *Er ist ein reflektierend romantischer Dichter.* Heißt idealistisch die Verwirrung der

Motive? Wenn dies romantisch heißt, so ist Schiller ein romantischer Dichter. Wallensteins Charakter bei Schiller wäre so individuell als die Shakespeares? Nein, viel individueller. Man wird in der Geschichte hundert Macbeths finden, aber keinen einzigen solchen Wallenstein; denn selbst der historische ist ein andrer. Das Empirische ist nichts andres als der Mangel an Einheit in den Charaktermotiven, d. h. der Mangel an Identität der Charakterschilderung. Der Wallenstein Schillers ist in dem eigentlichen Sinne durchaus ein empirischer Charakter. Ist denn aber das Empirische das Realistische? — Schiller hätte im Wallenstein den Gipfel der dramatischen Technik erstiegen? Die Charaktere wären wie die Charaktere Shakespeares? Wahrlich nicht! *Das unterscheidet Schiller von Shakespeare als sentimentalen Dichter vom naiven, daß er nicht durch die Darstellung selbst wirken kann, sondern nur durch seine Sentiments *über* das Dargestellte, darum muß er eine gewisse Breite haben, die eben dem Wesen des Dramatischen widerspricht.* Sentiments über das Dargestellte sind lyrischer Natur, die Grundlage des Dramas ist Darstellung von typischen Menschen in einer Handlung begriffen, in der ihre Existenz als Bewegung sich auslebt, aber nicht Darstellung der Reflexionen des Dichters über eine Handlung in ein ungefähres Abbild dieser Handlung gekleidet. Das wäre der Gipfel der dramatischen Technik, wenn ein Dichter seines Stoffes so wenig Herr wird, daß er elf Akte erfordert und zwei Theaterabende wenigstens einnimmt? Schillers Wallenstein wäre ein Mensch von ungeheurer Willenskraft? Der in zehn Akten nicht zu einem eignen Entschlusse kommen kann und durch die Macht der Umstände sich in die Richtung stoßen läßt, die er aus eigner Willenskraft nicht einschlagen kann? Und trotz der elf Akte nichts motiviert als nur der Verrat und nicht im

Charakter, ſondern durch den Zwang der Umſtände. *Das Koſtüm wäre ein Vorzug, wenn es treu gehalten wäre — wenn auch nur ein kleiner und unweſentlicher im Drama —, aber dadurch, daß die Inkonſequenz des einen Teils, der dem Koſtüm geradezu widerſpricht, durch die genaue Haltung des andern erſt recht augenfällig wird, wird es zum Fehler. Und doch* iſt mehr das äußere, zufällige Koſtüm beachtet als das innere. Man ſehe, wie Shakeſpeares Soldaten reden und die Schillers! Sie reden eher wie Shakeſpeares Staatsmänner; ſie ſind durch die Bank Redner. Es wird uns geſagt, ſie ſeien Soldaten; wenn man an der Rede, an dem äußern Habitus den Mann erkennt, ſo ſind es keine. Butler hat in ſeinem eignen Regiment vom gemeinen Reiter auf gedient; wo in aller Welt hat er die künſtliche Rhetorik gelernt, die „langen Reden mit kurzem Sinn“; wäre es die natürliche Rhetorik ſeines Standes, eines Affektes oder einer Leidenſchaft — die hat der geringſte Mann, — aber dieſe Kunſt des auserleſenſten Redeſchmuckes! *Queſtenberg muß bei weitem weniger Anlage zum Kunſtredner beſeſſen haben, ſein Stand und ſeine Beſchäftigung ſind eben ſo geſchickt, ſolche Anlagen auszubilden, als das wilde Reiterleben ungeſchickt dazu.* Schillern war gut und ſchön einerlei? Nein! ihm war nicht das Gute das Schöne, ſondern das Schöne das Gute, d. h. er ſtellte das Schöne ſo dar, als wenn es das Gute wäre; weit gefährlicher wie bei Goethe, wo das Schöne oft ein Reizendes wird, aber nie den Schein des Guten ſich anmaßt. Goethe hat oft das Schwache vergöttlicht und zwar als Schwaches; Schiller hat dem Schwachen den Schein des Starken gegeben. Seine Perſonen ſind um nichts ſtärker als Goethes; Goethes Grundſatz: die Not iſt das Geſetz des Schwachen; Schillers: die Not iſt das Geſetz der Helden. —

— Was mir das Unrechte, *habe ich nicht in Form

von Entschuldigung und beigemischter Bewunderung außerdem gekleidet, was andre meinten thun zu müssen, da sie glaubten, das Publikum werde seine spezielle Verehrung für einen Dichterheroen der Wahrheit vorziehen. Und sollte es dies thun und dem Autor zürnen, so wird, wer den Mut hat,* die Wahrheit zu sagen, auch die Kraft besitzen, den Unwillen über die Wahrheit zu tragen. — Ich habe, soweit ich mich kenne, ehrlich geforscht und gebe ehrlich die Resultate meiner Forschung hin. Ich handle, wie mir meine Natur gebietet, mögen es andre auch. So macht es der, so der, und nun gilts den Sachverhalt ganz objektiv hinzustellen, sodaß der Leser selbst das Urteil fällen kann. So macht es Shakespeare — und nun überall daneben gestellt, wie es andre machen, was der und der von Shakespeare gelernt hat u. s. w. — Das alles vielleicht in Briefform; in Briefen an einen jungen Mann gerichtet, der den Autor um seine Hilfe gebeten. Auf Gervinus, Goethe u. s. w. zu verweisen in Hinsicht auf das, was nicht der eigentlich poetisch-dramatischen Technik angehört. — Das Wesen des Dramas aus seinen eignen Bedingungen zu entwickeln. Technische Analysen. — Warnung vor dem zu frühen Studium der antiken Tragödie und vor der philosophischen Ästhetik, d. h. vor dem Feststehen im Handwerke. — Anknüpfen an Shakespeare. —

Reflexion

Schon Goethe hat die verschiednen Philosophien der Alten als Repräsentanten typischer Vorstellungsarten, Neigungsrichtungen und Lebensanschauungen charakterisiert. So gründet sich die Tragödie der gleichen Berechtigungen auf Reflexion, d. h. wenn das Handeln nicht aus den Reflexionen hervorgeht oder hervorzugehen scheint, sondern aus Leidenschaft; was

Leidenſchaft im Ehr- oder Herrſchſüchtigen u. ſ. w. wirkt, das beſchönigt Reflexion. Der Menſch ſucht ſeine Leidenſchaft mit Reflexion andern plauſibel zu machen und ſich ſelbſt, weil ihm dies eine Bürgſchaft iſt für die Meinung andrer. Wunderbar iſt es, daß der Menſch auch in Meinungen durch Geſellſchaft, durch Beiſtimmen und Gutheißen ſich geſtärkt fühlt. Der Zorn, überhaupt Leidenſchaft iſoliert ihn aber erſt mit der That, durch welche die Iſolierung ſich darſtellt; wo er gleichſam ein Einzelner iſt, kommt die Reue über ihn. Vorher entfernte er ſich von der Gemeinſamkeit, dem Mittelſchlächtigen der Menſchen; nun aber fühlt er, daß ſie ſich von ihm entfernen müſſen; in der That ſagt er ſich von der Gemeinſchaft los, nach vollbrachter That ſagt die Gemeinſchaft ſich von ihm los. Schuld folgt aus innerer Iſolierung, und ihre Herausſtellung — als Thatſache — in die Handlungswelt iſt der Beginn völliger Iſolierung. Es iſt eigen: die eigentliche Individualität, das Andersſein als der Mittelſchlag iſt bei Shakeſpeare bis zur vollzognen Schuld; dann reagiert in dem Helden ſelbſt der Mittelſchlag; er muß zu ſeinem Schmerz wahrnehmen, daß er im ganzen und großen doch auch nur Mittelſchlag iſt; als Individuum wird er ſchuldig, als Mittelſchlagsmenſch leidet er dafür. — Es giebt auch eine indirekte Art, ſeiner Zeit das Spiegelbild ihrer Geſtalt zu zeigen; von dieſer Art iſt das Spiegelbild, welches Tacitus in der Germania ſeiner Nation zeigt. — Der Stoff iſt allgemeinſte Reflexion, die Form nur individualiſiert ſie. — Das unterſcheidet Schiller von Shakeſpeare, daß bei Schiller wie abſichtlich die Form mehr rhetoriſch im eigentlichen Sinne als mimiſch-rhetoriſch iſt. Er mag nicht, daß eine ſeiner Reflexionen verloren gehen ſolle, ſie ſtehen in ſeiner Rede wie Juwelen zum Herausnehmen, während bei Shakeſpeare das Tiefſinnigſte nur wie ein verlorener Naturlaut als Welle

in der Flut des Affektes oder in der Unmittelbarkeit der ruhigern Stellen vorübergeht. Seine Personen machen die Reflexionen, die jeder andre an ihrer Stelle machen könnte, aber ihr Charakter und der Zustand, in dem sie diese allgemeinsten Reflexionen machen, giebt ihnen einen durchaus individuellen Körper. In dem Antagonismus von äußerster Allgemeinheit der Reflexion und äußerster Individualität der Einkleidung liegt oft ein hinreißender Reiz. — Schillers Personen reden — wie man im gemeinen Leben sagt — wie Bücher; auch die in Goethes Tasso u. s. w. Die Personen Shakespeares dagegen reden wie Menschen. Schiller läßt seinen Personen ihre — nur zu oft seine eignen — Reflexionen nach den Regeln der gebildeten und gewitzigten schönen Redekunst stilisieren; die Shakespeares sprechen die ungelernte Kunst der Natur; jede Leidenschaft, jeder Affekt, jeder Stand, Alter, Geschlecht, jede momentane Situation hat ihre eigne Redekunst, in der zugleich Naturell, Bildung und Temperament und Charakter des individuellen Menschen wirken. Überall finden wir daher Unmittelbarkeit — Emanzipation von der logischen und oratorischen Gedanken- und Wortfolge. Schiller ist es darum zu thun, daß die Reflexion so, d. h. in solcher Form herauskommt, wie sie als Zitat sogleich in den gebildeten Verkehr als geprägte Münze in Umlauf kommen kann. In seinem Bergschachte stecken überall die geprägten Thaler und Dukatenstücke blinkend und locker im Gesteine, sodaß man sie mühelos herausnehmen und damit in die Tasche fahren kann und den Schacht nicht verläßt, ohne die Tasche voll ausgeblichem Golde mit davonzutragen. Bei Shakespeare sehen wir die unterirdischen Kräfte wirken, da sind die chemisch-tellurischen Prozesse, die das Metallblut schaffen und durch die Erdadern plumpen; wir hören den Pulsschlag der Natur, nicht das Dröhnen des Prägestockes.

Der Zuſchauer muß die eigne Kraft in Bewegung ſetzen, freilich auch den Hebepfennig beſitzen und die bewachenden Geiſter und Schrecken beſiegen, um den ungeprägten Schatz zu heben, der ihm nichts nutzt, wenn er ihn nicht ſelber ſtempeln kann. — Daher auch die Einförmigkeit in Schillers idealen Charakteren, weil der eigentliche Kern derſelben immer auf Würde, Repräſentation, d. h. Anſtand herauskommt. — Infolge des Widerſpruchs der geſetzten Aufgabe mit der Natur des ſich die Aufgabe ſetzenden läßt Shakeſpeare gern ſeinem Helden den Zuſtand aufzwingen, welcher mit ſeinem Weſen im ſtärkſten Kontraſte ſteht. Der König in jedem Zoll, der geborne Gebieter muß betteln, der Betrübte ſcherzen (Narr im Lear), der Sanfte muß gewaltſam ſein (Brutus), der Redliche falſch (Piſanio, Iſabella), der Melancholiker und tiefſt Getroffene muß Poſſen reißen — der Menſch, der die Argloſigkeit ſelbſt iſt, muß in Eiferſucht wüten (Othello), der Aſket wird von ſündiger Begier gepackt (Maß für Maß). Der Neoptolem bei Sophokles muß lügen, Herakles muß jammern u. ſ. w. —

Schiller

Schillers Diktion

Das Charakteriſtiſche in Schillers Poeſie, auch der letzten Periode, ſcheint die Inkonſequenz der poetiſchen Intention, die einer großen Wirkung durch das Ganze nicht den Reiz aufopfern kann, wo irgend Gelegenheit verführt, auch im ganz einzelnen zu wirken, ſollte ſelbſt dieſe einzelne Wirkung der Abſicht der Totalwirkung geradezu widerſprechen. So iſts mit den Charakteren; wo ſich einer derſelben beim Publikum inſinuieren kann, da vergißt er leicht die urſprüngliche Intention; wo einem was Schönes zu ſagen einfällt, da kann er es nicht bei ſich behalten; dergleichen ſähe oft wie Improviſation des Schauſpielers aus, wenn ſolche künſtliche Rhetorik improviſiert ſein könnte. — Goethe und die Alten ſind ſchlicht und haben die Tendenz zu dem Schlichten, ihre Werke tragen dies Gepräge; Shakeſpeare iſt ſchlicht, aber er verteilt Glanz und Schlichtheit in ſeinen Werken aus charakteriſtiſchen Zwecken. Schiller, der erſt nur dem Glanz nachſtrebte, lernte mählich den Reiz des Schlichten kennen, und er wendete es dann als Putzmittel an, wie zur vollendeten Toilette auch Einfachheit gehört. Dieſe Wirkung thut es auch ſtets bei ihm, hier liegt ſein ungeheurer Unterſchied gegen die Alten, denen ſeine „Braut" ferner ſteht als die Griechen dem Shakeſpeare. Darum iſt

er der Liebling der Jugend und der Frauen, die ihrer Natur nach zu dem Glänzenden sich hingezogen fühlen; erst das Lebensalter des Mannes, welches den Sinn für das Schlichte bringt, macht für Goethe und die Alten und für die schlichten Partien bei Shakespeare reif. Das Volk hat ebenfalls einen Zug nach dem Glänzenden, wenn der Glanzgewohnte, Glanzgesättigte nach dem Schlichten greift. —

Das Sentimental-Schöne

Warum das Schöne in Schiller so stark wirkt? Weil er es mehr nur in der Sehnsucht, in dem Streben danach besaß; weil es nicht sein Eigentum war, sein Naturerbe, so sah er es durch das Medium seiner Sehnsucht. Und dies durch das Medium der Sehnsucht angeschaute Schöne ist das Idealschöne. Das Bild nicht, sondern die Sehnsucht danach ist schön, so entsteht das Rührende; diese Sehnsucht des nicht Besitzenden wirkt in seinen Zuhörern dieselbe sympathetisch, die es ebenfalls nicht besitzen. Deshalb die Wirkung Schillers soviel verbreiteter als Goethes, der das Schöne als Naturerbe besaß und nur auf die wenigern wirken wird, die es in größerm oder geringerm Grade selbst besitzen. Aber diese ganze Wirkung ist eine ruhigere, wie es der Genuß eines wirklichen Besitzes ist, während die Sehnsucht nach dem, was wir nicht haben, einen ungestümern und zugleich einen geistigern Charakter zeigt, der sich zum geistigen Rausche steigern kann.

Moralische Fassung im Zustande des Affekts

Es kann nichts Wunderlicheres geben als die Behauptung, womit die Abhandlung „über das Pathetische" beginnt: „Der letzte Zweck der Kunst ist die

Darſtellung des Überſinnlichen, und die tragiſche Kunſt insbeſondre bewerkſtelligt dieſes dadurch, daß ſie uns die moraliſche Independenz von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affekts verſinnlicht.“ Weiter: „Der Dichter muß gleichſam ſeinem Helden oder ſeinem Leſer die ganze volle Ladung des Leidens geben, weil es ſonſt immer problematiſch bleibt, ob jener Widerſtand gegen dasſelbe eine Gemütshandlung, etwas Poſitives und nicht vielmehr bloß Negatives und ein Mangel iſt.“ Wenigſtens wird uns dadurch klar, wie die Kompoſitionen der Maria Stuart, des Wallenſtein, der Jungfrau, des Tell ſo untragiſch ausfallen, *wie die äußerliche Maſchinerie dem Raume nach darin die Hauptſache werden konnte.* In der Maria Stuart iſt die ganze Intrigue von Mortimer und Leſter bloß deshalb vorhanden, damit die Maria im dritten Aufzuge ſich als wirklich fühlendes Weſen beglaubigen konnte, wodurch ihr letztes Auftreten in „tragiſcher Faſſung“ nicht als Fühlloſigkeit erſchien. Der Zweck der Tragödie überhaupt, „die moraliſche Independenz von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affektes“ iſt alſo in dieſer einzelnen und in den letzten Szenen der Maria erreicht, *um dieſer willen iſt zunächſt das ganze Stück, wie es iſt, nun könnte aber dieſe „Faſſung“ nicht als Independenz von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affekts, ſondern als Mangel an Gefühl erſcheinen; damit dies nicht geſchehe, iſt die Szene Marias mit Eliſabeth und Mortimer erdacht; damit dieſe beiden Szenen möglich und die fünf Akte gefüllt wurden, iſt die Intrigue erfunden worden.* Die Regel bei Verfertigung einer Tragödie wäre alſo: die Kompoſition muß ſo eingerichtet werden, daß der Held eine große Faſſungsſzene erhält, zugleich aber, daß er vorher einmal Anlaß erhält, ſich als ein Naturweſen auszuweiſen, an dem dann die Faſſung nicht den Gedanken aufkommen läßt, ſie ſei bloße Fühlloſigkeit. Im Helden wird alſo

das moraliſche Vermögen, ſich independent von Naturgeſetzen im Zuſtande des Affektes zu erhalten, in der Fügung des Vorganges und im Ausgange, alſo im Schickſale des Helden eine blinde Naturkraft dargeſtellt; im Ganzen, im Kampfe des Helden mit ſeinem Schickſale alſo der Kampf des moraliſchen Vermögens mit der blinden Naturnotwendigkeit. *Wie ſeine tragiſche Praxis aus einer Anzahl ſolcher äußerlichen Einzelheiten beſteht, ſo iſt ebengenanntes Schema den Griechen entnommen, nur bei ihnen anders angewandt.* Sophokles Helden zeigen zwar auch dieſe Faſſung dem Schickſale gegenüber, aber die Faſſung war bei ihnen nicht das zuerſt Gegebne, und das Schickſal bloß ein Gelegenheitsmittel, jene Faſſung zur Darſtellung zu bringen, wie bei Schiller. Das Schickſal war das erſt Gegebne, und zwar nicht als bloßes Kunſtmittel erfundne; ſie glaubten an dies Schickſal, ehe ſie noch von einer Tragödie wußten, und ſie nahmen es, weil es in ihren Stoffen war; wie Schiller einmal vom tragiſchen Chore der Griechen, unbewußt ſeinen eignen Gebrauch des Chores in der Braut, den er zu rechtfertigen ſtrebt, verurteilend ſagt: „Die griechiſche Tragödie fand den Chor in der Natur und brauchte ihn, weil ſie ihn fand.“ *Vergleicht man, wie Goethe in der Iphigenia und ſonſt lediglich, was alle Tragödie muß, eine äußre Akkomodation zur Verſinnlichung der Zeit angeſtrebt hat, in der das Drama ſpielt — ſo hört man wohl die griechiſche Schickſalsanſicht von Oreſt ausgeſprochen, aber nur Oreſt iſt ein alter Grieche, Goethe nicht; das wirkliche Schickſal darin auch nicht das altgriechiſche —, ſo muß man wohl Schiller als den Vater der Romantik anſehen, deren Weſen, daß ſie nicht bloß ihre Stoffe, ſondern auch die Behandlungsart willkürlich von hie und da, von fremden Völkern und Zeiten nahm.* Gleichermaßen fand die ſpaniſche Tragödie die naturwidrigen Konventionen

von Ehre, Galanterie und Vaſallentreue in der Natur und brauchte ſie, weil ſie ſie fand. Ja, man ſieht nicht ein, warum Griechen, Spanier u. ſ. w. das nicht brauchen ſollten, *weil man nicht einſieht, was ſie anders dafür brauchen ſollten,* da die Poeſie nicht ungeſtraft den Boden des Wirklichen verläßt und dieſen mit willkürlichen Erfindungen zu erſetzen ſucht. Was bei den Griechen als Kern allgemeinen Glaubens *wie in alles Leben ſo auch* in ihre Tragödie hineinwuchs, das iſt bei Schiller eine willkürliche und allem, was wir in der Natur als Boden und Motiv für die Kunſt vorfinden, fremde, ja feindliche Erfindung. — Alles Wunderliche in Wallenſteins Figur iſt erſt durch jenen Hauptſatz ſeiner Theorie begreiflich. Jene moraliſche Indepenbenz, das Kreuz *mit dem Querbalken des ſtarken Vermögens zu Gefühlen,* an das die tragiſchen Helden geſchlagen werden mußten, war von vornherein fertig, und ſo mußte auch der wilde, frevelnde Wallenſtein daran paſſen. Damit war dieſen Helden übrigens derſelbe gewiſſe Gang der Entwicklung, dieſelbe Charakterſchablone gegeben, ſie mochten Wallenſteine ſein oder Poſas. Der tragiſche Held iſt danach ein von Natur nicht ſtumpfer Menſch, der ſich aber im Unglücke zu faſſen weiß. Wallenſtein hatte alſo, um zum tragiſchen Helden zu werden, vornehmlich Faſſung zu zeigen. Daß er leidenſchaftlich genug erſchien, um dieſe Faſſung zu einem Verdienſte ſeiner Freiheit zu machen, das war der zweite Punkt, und der Schilleriſche Wallenſtein durfte etwas von dem hiſtoriſchen Wallenſtein behalten oder erhalten, aber nicht, weil ſein Schickſal in dieſer ſeiner Natur gegründet lag, Gott bewahre, nur damit ſeine Faſſung im Unglücke ſich wirklich als Faſſung beglaubigte. Nun, Sophokles, Shakeſpeares tragiſche Helden beſitzen alle dieſe Faſſung, aber *weder Sophokles noch Shakeſpeare* haben in dieſer Faſſung ihrer Helden

den Zweck ihrer tragiſchen Arbeit geſehen. — *Zufällig und ohne Wiſſen und Willen entſchlüpft konnte Schiller die handgreifliche Inkonſequenz des „Seis, ich hab auf Dank ja nie gerechnet“ nicht ſein; ja, aber was in aller Welt konnte ihn dazu bewegen? Vergebens riet ich daran herum, bis ich nach Aufſchluß ſuchend über dies und vieles andre in ſeiner Theorie auf die Stelle kam, wo er ausſpricht, was er für den Zweck der tragiſchen Poeſie hält. So war alſo das nicht eine Inkonſequenz, daß der Ehrgeizige nun plötzlich den Köder, den er ausgeworfen, für uneigennützig erwieſene Wohlthaten hält und erklärt, daß der Wallenſtein, den wir krumme Wege gehen ſahen, von ſeiner Geradheit überzeugt iſt, daß der Stolze nicht wütend iſt von Menſchen, die er verachtet, überſehen und düpiert zu ſein; vielmehr war es Inkonſequenz, daß er früher Köder aushing und ſtolz und ehrgeizig war und jene verachtete. Denn dieſe Faſſung war ja der Zweck des Stückes und der Ehrgeiz nur das Mittel; Schillers Wallenſtein war ehrgeizig, nur damit die Faſſung nachher auch für ſeine Freiheit bewies; nicht der Ehrgeiz, ſondern die Faſſung war der eigentliche Wallenſtein. Dadurch wird die Schuld eine bloße Inkonſequenz, und in der Faſſung ſtreift der Held die frühern Zuſtände wie eine Haut ab, die nicht ein Teil ſeines eignen Leibes, wie ein Kleid, das ſeine eigentliche Geſtalt verbarg, die nun als eine ganz andre zum Vorſchein kommt, als wir glaubten, da wir das Kleid für ſeine Haut hielten. Nicht die Faſſung jetzt iſt Wallenſtein aufgezwungen, ſondern ſein früheres ihr entgegengeſetztes Verhalten war ein ihm eigentlich Fremdes, von der Welt ihm äußerlich Angefärbtes, eine Kruſte im verſteinernden Waſſer des Lebensfluſſes, des Weltlaufes.*

Die Räuber von Schiller

Das ist eine wirkliche Leidenschafts- und Reue-, eine Gewissenstragödie, auch Charaktertragödie, wenn auch die Charaktere übertrieben, die Motive schwach, und daher das Ganze abenteuerlich erscheint. Die kalte und die heiße Leidenschaft stehen sich in den Brüdern gegenüber; die Handlung hat Fülle. Neben der Geschichte der beiden Brüder und des Vaters läuft noch die Liebesgeschichte, innig jener verbunden, weil auch hier wieder die beiden Brüder einander gegenüberstehen in demselben Verhältnisse, wie in der Hauptgeschichte; ferner die Rivalität Spiegelbergs und sein verdienter Tod, die Treue Schweizers, der Anteil Hermanns und Daniels. Wir sehen einen Bruder, der den andern durch den Vater verdirbt und dann diesen; der andre Bruder rächt sich und den Vater an jenem; einen Bösewicht aus Realismus, einen aus Idealismus. Wir sehen ein Mädchen, das zum Lohne seiner Treue in dem wiedergefundnen Geliebten einen Mörder vom Handwerk findet, nachdem sie die Treue zu vermeinter Untreue fast verleitet, einen Vater, vor Entsetzen vor dem Sohne, der ihn am Sohne gerächt *und seiner eignen Schuld an diesem Schicksal* sterben; ein Treueverhältnis zwischen einem Räuberhauptmann und seiner Bande, von der jener sich durch den Tod seiner Geliebten und durch das Aufgeben einer Rückkehr zu Jugend und Glück loskauft. Es ist ein mächtiges, reiches Bild des Gewissens, wie es sich bei andern anders gestaltet, von leiser Regung an bis zur Verzweiflung, von angemeßnen Bestrafungen wirklicher Schuld, so reich und überzeugend, daß der unverdiente Untergang einer Unschuld keine Mißharmonie hineinwirft; übrigens leidet auch sie, was sie will, ist auch Urheberin ihres Geschickes. Ich halte die Räuber den Problemen und der Komposition, also den Hauptsachen

nach für die Tragödie von Schiller, die dem Ideale der Tragödie am nächsten kommt. — Bei Fiesko hat ihn schon das französische Beispiel beirrt. — *Auch das geradezu Unmögliche und Unwahre, wie z. B. der Entschluß Karls und der andern, Räuber zu werden, ist so möglich gemacht als nur möglich.*

Kabale und Liebe von Schiller

Unstreitig, was die Zusammendrängung des Stoffes in eine abgerundete Fabel betrifft, die beste Komposition Schillers; denn daß dies auf Kosten der Charaktere und der Wahrscheinlichkeit geschieht, ist ein Fehler aller Schillerischen Stücke, von denen die übrigen diesen Fehler wenigstens nicht durch den gleichen Vorzug bezahlen. Auch besitzt kaum noch eins von diesen soviel dramatische und theatralische Vorzüge, eine so energisch und rasch fortschreitende, immer spannendere Handlung und soviel Theaterspiel. Der Hauptfehler liegt, wie fast in allen seinen Stücken, im Mangel an Haltung und Konsequenz in der Hauptfigur. Man darf in ihnen den Charakter nur in je einer und derselben Szene mit sich selber vergleichen, denn er muß sich danach bequemen, wie er notwendig ist, eine jede Szene in ihrer Art zur interessantesten zu machen, die sie sein kann, ohne Rücksicht auf die Übereinstimmung desselben Charakters mit sich selbst durch das Ganze.

Die Ausstellungen sind 1. was die Verletzung der Wahrscheinlichkeit betrifft. — Wie kann der Präsident so unbesonnen sein, einem Jünglinge von Sohn sein Verbrechen zu entdecken; was kann ihn dazu bewogen haben? Er muß ihn doch kennen, wie er ist, ein Jugendenthusiast voll Feuer. — Freilich ist das wieder eine Unwahrscheinlichkeit mehr, daß der Sohn eines solchen Vaters, von diesem so früh ins Vertrauen gezogen, so werden konnte. Man sollte meinen, er habe

entweder in des Vaters Art ſchlagen, oder wenn er zu brav dazu war, durch die Mitwiſſenſchaft eines ſo großen Verbrechens ſeines Vaters geiſtig geknickt werden, oder wenn er auch kräftig genug war, im Wachstume dadurch nicht gehindert zu werden, ſich von ihm losſagen müſſen — und wenn wir auch glauben wollen, daß der Präſident über alle Begriffe ſchlecht und ſchamlos, denn vor ſeinem Kinde will ſelbſt der Schlimmſte nicht ſo ſchlimm daſtehen, als er wirklich iſt, und dies ſelbſt ſo rein erhalten als möglich; wie reimt ſich das mit der Klugheit des Hofmannes? Wir treffen da auf eine Schwäche, die Schiller nie losgeworden iſt, die Doppeltheit der Perſonen, ein andrer in dem, wofür er will, daß wir ſeinen Helden halten, ein andrer in der Wirklichkeit, wie wir ſelbſt ſehen, daß er iſt. Wie Wallenſtein von allen als der große Feldherr mit dem eigentümlichen, durchdringenden Feldherrn- und großen Mannesblicke, zu jedem Geſchäfte den Tüchtigen zu wählen, geſchildert wird, und wir ihn ſelbſt doch ſo unpraktiſch ſehen, mit Kindervertrauen überall an den Unrechten gekommen und von jedem betrogen und in großer Faſſung dem Betrüger verzeihend — ſo ſollen wir dieſen Präſidenten für einen dämoniſchen Menſchen halten, und er zeigt ſich doch ſelbſt wie der albernſte Neuling, ſodaß nicht ſeine Klugheit, ſondern ein merkwürdiges Glück ihn ſo lange und bis jetzt muß oben gehalten haben. Und wenn dann, was vor den Anfang fällt, dem Dichter nach Ariſtoteles nicht angerechnet werden ſoll, wie kann er denn nun den feurigen Sohn, der ihn in ſeiner Gewalt hat — nicht umgekehrt —, zu zwingen meinen? Wahrlich, wenn der Major ſo iſt, wie wir ihn glauben ſollen, ſo hat die Sache gar keine Schwierigkeit; ſo wird er gleich im Anfange dem Alten, gegen den er keine Pietät haben kann, ſagen: Ich nehme das Mädchen und rate dir, nichts gegen meine Liebe zu unternehmen; du biſt in

meiner Gewalt. Wie reimt sich der Tugendstolz, den er dem Alten ins Gesicht zeigt, zu dem ängstlichen Gehorsam? Wie schwach ist, daß er die Milford dazu bringen will, ihrerseits die Heirat rückgängig zu machen, wozu er nicht das Herz hat! — Die Sache ist so: Wie die Konzeption so weit war, daß es nun darauf ankam, auch gegen die Intriganten die poetische Gerechtigkeit auszuüben, damit sich alles runde und zusammenbeschließe, da fiel Schiller der Behelf ein mit der Vergiftung. Dadurch wurden zugleich neue Szenen gewonnen, das bereits Konzipierte änderte er nun nur soweit, als es sich durch den neuen Gewinn bereichern ließ, aber die Hauptsäulen des Alten, die Notwendigkeit der Pietät und der Rücksicht auf den Vater ließ er, wie sie waren, ehe er das Verbrechen und die Mitwissenschaft des Majors hineinschob. So steht das Ganze nun auf einem alten und auf einem neuen Beine, auf zwei Gesichtspunkten, die sich widersprechen. Wo es paßt, da ists, als wüßte der Major von des Vaters Verbrechen gar nichts; wo es paßt, da bedient er sich der Mitwissenschaft gegen den Vater. — Schillers Figuren sind Schauspieler, die immer die Rolle spielen, die eben im Augenblicke die glänzendste scheint. — 2. Daß Ferdinand an die grobe Täuschung glauben kann. — Ferner sieht man nicht, was den kalten Bösewicht Wurm bewegen kann, sich selbst in das Verderben zu stürzen. Daß er sich verdirbt, um den Präsidenten nur mit verderben zu können, wie es den Anschein hat? Er hätte den Präsidenten immer verderben können, ohne sich mit zu verderben. Und eigentlich ist dem Präsidenten ja das Schlimmste schon geschehen. — Übrigens ist, was aus dem Stoffe zu ziehen war, so vollständig ausgebeutet, daß man keinen ähnlichen Stoff bearbeiten kann, ohne als Entlehner von Schiller zu erscheinen, z. B. die Geschichte der Agnes Bernauer. —

Don Carlos von Schiller

Ein merkwürdiges Intriguenstück, im dramatisch-theatralischen Talente bedeutend über dem Wallenstein stehend. Der Idealismus darin, soweit er sich auch versteigt, macht einen bessern Eindruck als im Wallenstein, wo er die Naivität verloren hat und sich immer mit realistischem Feigenblatte bedecken will. Schiller steht in diesem Stücke, was Behandlungsweise betrifft, noch Shakespeare näher. Die Malerei der Leidenschaft, der Seelenzustände, das psychologisch Pathologische, das Steigen und Zurücksinken, selbst das Charakteristische steht hier weit über dem im Wallenstein. Wenn auch unmögliche Charaktere, so sind es doch Charaktere mit Zeichnung, Farbe und individuellem Ausdrucke und Bewegung. Durch das ganze Stück atmet ein Shakespearischer Hauch in den Charakteren und der Seelenmalerei; dagegen hat mich in der Komposition die Ähnlichkeit mit der der neuen französischen Intriguenstücke wahrhaft frappiert. Es ist, als ob darin Scribe bei Schiller in die Schule gegangen wäre. Vielleicht beide bei den Spaniern und Corneille. Als er den Don Carlos komponierte, studierte er die Franzosen, was ich eben in Schillers Briefen finde. — Bei Schiller ist mir aufgefallen, wie er den Kern der Handlung veräußerlicht. Besonders im Wallenstein und in Maria Stuart kämpfen oft nicht die Personen, sondern die geschichtlichen und künsterischen Gesichtspunkte wie zwei prozessierende Parteien. Hier gerät der Geschichtschreiber und Rhetor über den Dichter. Bei Euripides ist es ähnlich. So ist im ganzen Wallenstein die Hauptsache die Abwägung der Gründe für die That und gegen die That. Bei Shakespeare findet man dies in einzelnen Szenen, z. B. im Macbeth, im Monologe vor dem Königsmorde. Die That wird dadurch gänz-

lich von ihrem eigentlichen Stamme abgetrennt, von dem Inſtinktiven, von der Natur, dem Charakter, der Leidenſchaft, und ganz in das Gebiet des Bewußten hineingeſchoben. Das ſcheint mir Einfluß der tragédie classique zu ſein, beſonders des Corneille. Und hier liegt mir eben der Hauptvorzug des Don Carlos vor den ſpätern Werken Schillers. Hier ſind die Perſonen noch wie bei Shakeſpeare Thäter ihrer Thaten, nicht bloß Vollzieher. — *Wenn man die Situation an und für ſich ausſpricht, wie ſie dem Zuſchauer erſcheinen ſoll, ſo hält das ſehr ſchwer, wenn man dies durch die Charaktere thun ſoll, in denen doch gewöhnlich das reine Licht der Situation in Farben gebrochen erſcheinen muß. Gleichwohl iſt es nötig, wenn der Zuſchauer ſich ein richtiges Urteil bilden ſoll. Shakeſpeare läßt den Charakteren neben ihrer Leidenſchaft immer noch das Bewußtſein, wie ihre Leidenſchaft ſich zur moraliſchen Regel verhält, gegen die ſie verſtößt; er läßt ihnen die ganze Zurechnungsfähigkeit. In der Wirklichkeit iſt das freilich ganz anders. So Macbeth. Doch nicht bei Lear und bei Othello, aber ſogar bei Jago und bei Edmund, die ſozuſagen Moral predigen, während ſie unmoraliſch handeln.* Schiller dagegen macht die Situation zur zwingenden, ſodaß die Perſon freilich weiß, ſie thut nicht recht, ſich aber bei ſich ſelbſt dadurch entſchuldigt, ſie könne nicht anders. Bei Shakeſpeare liegt die Dialektik in dem Helden, bei Schiller in der Situation. *Wer beides nicht anwenden will, der ſchiebt die Dialektik dem Zuſchauer zu. Dann muß der Zuſchauer den dialektiſchen Prozeß in ſeinem überlegnen Bewußtſein durchfechten; er muß in ſich die Geſichtspunkte der bornierten Perſonen auseinander halten und Advokat und Richter in einer Perſon ſein.* Bei Schiller kollidieren die Geſichtspunkte, nicht die Charaktere; jene ſind die eigentlichen Helden, die Perſonen nur die Träger derſelben. Dieſe, die Perſonen-

entfalten einander gegenüber nur ihr Verhältnis zu einander; sie debattieren gleichsam ihr Verhältnis zu einander. — *Auf dem lebhaften Gefühl und der klaren Vorstellung des Zuschauers von diesem Verhältnis beruht freilich der eigentliche tragische Eindruck.* — Shakespeare stellt das Für und Wider, den Kampf derselben in das Innere eines und desselben Helden; Schiller legt es in das Äußere. Schillers Personen sprechen nicht nur ihre speziellen Motive aus, sondern sie beleuchten, beurteilen sie auch von allen Seiten und knüpfen Gedanken daran, die der Zuschauer darüber haben soll. — Die Räuber haben ungefähr den Shakespearischen Zuschnitt der Komposition und der Charaktere, Kabale und Liebe und Fiesko sind Intriguenstücke mit Charakteren und Leidenschaften in der Art wie im Don Carlos. In Kabale und Liebe aber herrscht die Situation schon wie in Schillers Stücken der zweiten Periode; die Charaktere müssen sich den Situationen bequemen. Besonders ist die Luise, wie sie die Situation eben braucht. — *Auf diese Art ist freilich eine gedrungne und runde Komposition mit effektvollen Szenen nicht gar so schwer.* Daß der Präsident und Wurm eigentlich mit ihrer sie verderbenden Schuld außerhalb des Stückes liegen, ist nicht schön. Solche Behelfe macht die konzentrierte Form unentbehrlich. Desgleichen z. B., daß Odoardos Bedienter schon vor dem Stücke in Angelos Gewalt ist. Das vollkommenste Stück wäre doch das, wo alle Verschlingungen der Fäden, alle Schuld aller Personen innerhalb des Stücks geschlungen würden, und nichts von außen dazu käme. Diese Wirkungen von außen machen mehr oder weniger doch stets den Eindruck des Zufälligen. Außerdem wimmelt Kabale und Liebe von den auffallendsten Unwahrscheinlichkeiten. Die rhetorische Diktion ist häufig geradezu komisch. Der Fiesko hat viele wunderschöne charakteristische Züge,

die aber nicht vorher erdacht, sondern im Feuer der Ausführung von selbst gekommen zu sein scheinen. Und ich fange an, wieder zu glauben, daß dies auch das Rechte ist. Die Beredtheit der Personen hilft auch sehr zur Macht des Ausdrucks. *In jeder einzelnen Empfindung kann sie den Hörer heimisch machen.* Die lakonische Art des Ausdrucks läßt immer kälter. Es ist schwer, diese Beredtheit nicht in Rhetorik übergehn zu lassen. Das müßte man eben von Shakespeare lernen. — (*Bei etwas größerer Breite in der Ausführung läßt sich auch ein schon bestehendes z. B. Liebesverhältnis poetisch darstellen, man muß nicht immer mit der Entstehung anfangen.*) Aufgefallen ist mir besonders in Kabale und Liebe die Ähnlichkeit der Diktionsweise mit Hebbels Julia. Dieselbe Art, ausgeführtere Bilder und Gedanken in den Dialog einzureihen, und das Epigrammatische derselben. Er hat aber gerade das beste des Schillerischen Dialogs nicht ergriffen, das dramatische Leben, das Feuer, den Fluß, welche Eigenschaften allein mit dem Ausgekünstelten der Bilder und Gedanken versöhnen können. Bei Hebbel wird das Ausgekünstelte durch die Kälte des Dichters noch erst recht auffallend. — Regel: Der epigrammatische, rhetorisch-philosophisch zugespitzte Dialog muß durchaus von dramatischem Leben und Feuer und starken Situationen, Gefühlen und Handlungen balanciert werden. Schwung, Stimmung, dramatische Begeisterung z. B. Emilia Galotti. Kabale und Liebe, Fiesko u. s. w. — warnende Beispiele: Hebbels Werke.

Wallenstein von Schiller

So lange Wallenstein bloß repräsentiert, ist er prachtvoll, es scheint sich hinter dieser ruhigen Würde, diesem Selbstgefühl eine Kraft zu bergen, sich selbst ge-

fangen zu halten, der das Gewaltigste möglich ist. Aber sobald es dazu kommen soll, diese Kraft zu entfalten, gerät er mit sich selbst in Widerspruch; die kühn umgreifende Gemütsart zeigt sich als eine bloße Phrase; man sieht, alle, die von seiner Verwegenheit, von seinen Feldherrngaben reden, täuschen sich. Dagegen zeigt er eine Gemütlichkeit, die uns den ganzen Boden, auf dem sich seine Gestalt bewegt, vergessen läßt. *Sein Leiden hat durchaus nichts von dem Helden, der zugleich zürnt, wenn und daß er Schmerz empfindet, dessen Schmerz wiederum die Quelle männlicher Thaten wird; es ist das resignierte eines Weibes.* Und zuletzt doch mit all seiner Gemütlichkeit ein Verbrecher, aber kein Verbrecher aus Überkraft, an dem wir wenigstens die Kraft respektieren müssen, sondern ein Verbrecher aus Schwäche, den wir nicht allein von andern, sondern auch von sich selbst mit allen Mitteln stimulieren sehen, die die schwächste Kraft zur That aufstacheln müßten, und doch umsonst, bis er eben nicht anders kann und die Verzweiflung für den Mut einstehen läßt, den er nicht hat. Wir wissen nie, wie wir mit ihm daran; sind wir vorbereitet, den historischen Wallenstein in ihm zu erwarten, so wird er auf einmal zum sentimentalen Hausvater; haben wir uns daran gewöhnt und erwarten nun diesen konsequent durchgeführt, so ist er auf einmal wieder der Feldherr, einmal der Realist, einmal der Idealist, aber immer der schwache Charakter, der jedesmal das ist, wozu ihn die Situation macht, der nie die Situation macht, sondern jedesmal von der Situation gemacht wird. Je weiter in das Stück hinein, je mehr fällt der Charakter. Auch die Sprache wird immer weitschweifiger, markloser. Über das Gerüst der Komposition ist die Diktion wie ein weiter Prachtmantel mit Falten und unzähligen Pretiosen gebreitet, sodaß man die Schwächen derselben nicht gleich sehen kann. Er bedeckt die Sprache

der naiven Natur dermaßen, daß ihre Spur faſt verſchwindet. Das Schlimmſte: wir ſehen ihn kleine Künſte ausüben, die Pappenheimer zu beſchwätzen, den Max mit Sophismen zu umſpinnen *zeigt er ſich bereit und geſchickt, zu einem großen Verbrechen fehlt ihm der Mut. Das nützt ihm moraliſch nichts und macht ihn äſthetiſch widerwärtig.* Und nun der Max, das Kind des Krieges mit ſeinen Gardeleutnantsſentiments. Er will von Thekla wiſſen, was er thun ſoll, und iſt doch beſonnen genug, ihr zu ſagen, wie ſie das anfangen muß, und zwar ganz ausführlich ſie auf die Klippen aufmerkſam zu machen, die ihr Urteil zu einem pathologiſchen anſtatt logiſchen machen können, trotz einem Profeſſor aus der Kantiſchen Schule. Wenn er ſo beſonnen iſt und ihr zur Beſonnenheit helfen zu können meint, was fragt er ſie? Doch nur aus moraliſcher Feigheit, die lieber einem andern gehorcht, um nur der Verantwortung überhoben zu ſein. Sie fällt das Urteil, und vollzieht ers? Nein. Wenn er einen dummen Streich machen will, was fragt er da erſt, als wärs ihm um etwas Geſcheites zu thun? Er kann weder lieben noch haſſen, weder entſchieden recht noch unrecht thun. Wenn ihm an Wallenſteins Sicherheit gelegen iſt, warum geht er nicht mit ihm und wacht ſelber über ihm? Wahrlich, das wäre noch viel ehrenvoller, als was er wirklich thut. Es iſt faſt komiſch, wenn er Butler für das verantwortlich machen will, wozu ihm ſelbſt die Kraft des Entſchluſſes fehlt. *Ich weiß nicht, wie jemand das alles ohne Widerwillen leſen oder anſehn kann. Sollte man ſeinen dummen und ſchlechten Streich — bei weitem ſchlechter als Wallenſteins, um den er dieſen verläßt, da er ganz willkürlich und zwecklos iſt — für eine That der blinden Verzweiflung halten, ſo müßte man ihn wirklich in ſolchem Zuſtande ſehen. Die gereimten Verſe am Ende ſind dazu nicht hinreichend.* Butler ermahnt er, dem

neuen Herrn treuer zu ſein als dem alten, er giebt zu verſtehen, daß er Illo und Terzky nicht traut, und — bringt den Kaiſer um ſein beſtes Regiment, wiederum aus moraliſcher Feigheit; die ſchöne Seele kann nicht einmal einen Selbſtmord ausführen ohne ein Regiment Gehilfen; *die herrlichen Küraſſiere, von denen der ſchlechteſte mehr wert iſt als dieſe, werden als Dekoration benutzt, müſſen es ſich für eine Ehre rechnen dem Schmerz einer ſchönen Seele mit zum Opfer zu fallen.* Es iſt, als ob Schiller im Schickſale des Max das Goethiſche Xenion dramatiſch hätte illuſtrieren wollen von den empfindſamen Geſellen, aus denen Schurken werden. *Wie ſollen wir Deutſchen zur Moral und zum rechten Verſtändnis der Geſchichte kommen, wenn das moraliſche Gefühl von unſerm Lieblingsdichter ſo verwirrt, die Geſchichte uns mit ſo falſchem Idealismus aufgeſtutzt und ſentimentaliſiert wird?* Auch aus Butler wird man nicht klug. Erſt drängt er ſich um den Auftrag aus Rache. Dann ſieht er ſich als das willenloſe Werkzeug des Schickſals an, und zuletzt will er ſich doch den Lohn holen. Gordon will den Butler bewegen, die That nicht zu thun; er aber für ſeinen Teil will keine Verantwortlichkeit auf ſich laden. Überall die Scheu vor der That und vor der Verantwortung. Die Männer ſämtlich darin ſind froh, wenn ſie ihr Thun auf die Notwendigkeit ſchieben können; die beiden einzigen, die Mut zeigen, ſind zwei Frauen. — Man merkt ganz genau die Stelle, wo der Ton und die Stimmung der altgriechiſchen Tragödie eintritt bis auf die Schlagreden, die Weitläufigkeit, die Betrachtung und das ewige Erwähnen des Schickſals. Die erſte Hälfte iſt im Shakeſpeariſchen Geiſte, mit Detail und Theaterſpiel, gedrängt, mächtig, in der Thekla ſogar Natur. Ihr ſchelmiſches Belauſchen u. ſ. w. Es ſind lebensvolle Geſtalten, die in der andern Hälfte zu deklamierenden Statuen erſtarren. — So breit Wallenſtein

gehalten ist, wird man doch nicht klug aus ihm und seinem Verbrechen. Er unterhandelt schon lange mit den Schweden und auch mit den Sachsen; wozu denn? So lange und so, daß sie glauben müssen, er hat sie zum Narren. *Was will er damit bezwecken? Meint er, er bekommt günstigere Bedingungen, wenn sie das glauben? Doch schwerlich!* Und welch gewagtes Spiel aus Furcht vor Wagnis! Er muß doch immer fürchten, daß der Kaiser dahinter kommt. *Ists moralische Feigheit,* will er, und hat er doch nicht den Mut, ganz zu wollen, so ist er nicht der, der die Gelegenheit rasch fassend, und unbedenklich um die Moralität der Mittel der geworden, der er ist, der wirkliche Wallenstein. Ein solcher Dualismus geht durch mehre Schillerische Stücke, daß die historische und die poetische Gestalt der Helden sich nicht decken, ja einander geradezu widersprechen. Wenn er die historische geradezu in die poetische verwandelt hätte, so möchte das gehen, aber die beiden gehen immer nebeneinander her. Es wird beständig von einem Verwegnen, Umgreifenden, Geistesgewaltigen, Großartigen gesprochen, und wir sehen einen Menschen, der für beides zu schwach, für das Böse und Gute, *einen Mann, der von seinen Umgebungen bestimmt und betrogen wird, der die kleinen Ränke eines Verräters alle spinnt, aber nicht den Mut hat zum offnen Verrat, und dennoch selbst wie ein verratner edler Mensch sich gebärdet, der eben, weil er so edel und vertrauend, verraten worden.* Er, der sich eben noch als einen ganz gemeinen Realisten gezeigt, der die Küraſſiere, dann den Max mit Sophismen zu sich herüber lenken wollte, der Butler auf so gemeine und kleine Art in seine Gewalt gebracht hat, er ist nun das gerade Herz, das darum so leicht zu betrügen war. Wenn er das jemand weiß machen wollte, wo es ihm nützen könnte, da möchte es gehen: aber er sagt sich das selbst. Und von diesen eigennützigen Lock-

ruten ſpricht er dann wie von den uneigennützigſten Wohlthaten: „Ich habe auf Dank ja nie gerechnet.“ Er ſpricht wie ein Philoſoph und Chriſt, ohne Galle, der nicht auf Dank gerechnet, der die Untreue, an ihm begangen, noch entſchuldigt, der Blut ſchonen will. Er iſt nicht mehr und weniger als ein Hamlet, der — Gott weiß, wie das möglich war — früher einmal ein Coriolan oder dergl. geweſen, und der nun den Macbeth ſpielen will, aber nicht den wilden Schotten, ſondern einen für die deutſchen Damen, *ein Löwe wie Schnock, der ſeine Zuſchauer immer gutmütig beruhigt.* Es iſt der brave, unendlich gebildete, humane und philoſophiſche Schiller, der immer ſein Geſicht aus der Wallenſteinshaut, die er umgebunden, herausſtreckt, damit man nicht mit dem wirklichen eiſernen Helden des dreißigjährigen Krieges zu thun zu haben und deshalb ſich fürchten zu müſſen glauben darf. Das Ganze eine Apotheoſe der Schwächlichkeit, die weder gut noch ſchlimm ſein kann und froh iſt, wenn ſie muß. — Die Stimmung der letzten Akte (der Tragödie) iſt meiſterhaft angeſchlagen und feſtgehalten. Durch das Ganze herrſcht bis auf die Längen und das unnütze Arbeiten an falſcher Rührung ein wahrhaft dramatiſches Leben; das Hiſtoriſche iſt ſo meiſterhaft gehandhabt, daß es das tiefſte Intereſſe erregt. Das Ganze würde vollkommen ſein, wenn uns nicht taſchenſpieleriſch die beiden Wallenſteine, der hiſtoriſche und poetiſche, beſtändig ausgetauſcht würden, und durch das ganze letzte Stück eine gewiſſe ſieche Empfindſamkeit hindurch kränkelte, die mit dem Boden desſelben im ſchroffſten Widerſpruche ſteht. Der Sentimentalität ſeiner Zeit hat der Dichter die Vollkommenheit ſeines Werkes opfern müſſen. Keine Figur hat den Mut, auf ſich ſelbſt zu ſtehen; man könnte glauben, Schiller habe in dem Drama den Satz ausführen wollen: Die Not iſt die Mutter aller Thaten und das einzige Geſetz der Helden. Alle ent-

ſchuldigen ſich, ſowie ſie etwas unternehmen wollen, bei dem ſentimentalen Publikum; ſie ſeien eigentlich alle gute Leute, aber die Not zwinge ſie; ſie ſeien die willenloſen Schergen des Schickſals, eines Böſewichts, der alles Schöne und Gute haſſe und verderbe. —

*Am beſten gelingt Schiller die Würde der Repräſentation und hie und da ein leidenſchaftlicher Affekt mit lakoniſchem Ausdruck, der wirkliche Strom der Leidenſchaft und der Affekte wird rhetoriſch oder konventionell-lyriſch. Das Schwächſte iſt die Charakteriſtik.

Das hiſtoriſche Detail iſt nur in der Breite ſo möglich, in der das Ganze gehalten iſt, auch das dramatiſche. Eigentlich innres individuelles Leben iſt nicht vorhanden, und wo es doch da, iſts nicht wahr; die Situation macht alles. Wallenſtein iſt in allem ſeinen Thun willkürlich, er hat keinen Kern; er iſt bloß der zufällige Träger der Situationen, er iſt, wie ihn der Dichter im Momente braucht. Die Betrunkenheit Illos iſt auch durch gar nichts motiviert; der Dichter hat ſich ihn betrinken laſſen, nur damit er ſeinen Plan ausplaudere. Bei der großen Breite könnte der pſychologiſche wie pragmatiſche Zuſammenhang vollſtändig klar gemacht ſein, aber es liegt im Intereſſe des Dichters, denſelben, wo er vorhanden, lieber zu verſchleiern als zu enthüllen. — Die ſich liebenden Kinder feindlicher Väter als Epiſode ohne Notwendigkeit für das Ganze ſind aus der tragédie classique.*

Schillers Wallenſtein

— Ich kenne keine poetiſche, namentlich keine dramatiſche Geſtalt, die in ihrem Entwurfe ſo zufällig, ſo krankhaft individuell, in ihrer Ausführung ſo unwahr wäre, als Schillers Wallenſtein; keine, die mit ihren eignen Vorausſetzungen ſo im Streite läge, keine,

die ſich molluskenhafter der Willkür des Dichters fügte. Keine aber auch, in welcher dieſe Unwahrheit und innere Haltloſigkeit mit größerm Geſchicke verſteckt wäre. Hinter zwei Decken; erſtlich des Koſtümes — Fürſt, Feldherr, des Gebietens gewohnt —, dann unter den reichſten Falten einer weiten, prächtigen Diktion. Jenes Koſtüm iſt in der That vollendet; der Heeresfürſt, der Befehle gewohnte, reißt zur größten Bewunderung hin, aber der Wallenſtein, der Menſch ſelbſt, der eigentliche dramatiſche Charakter, der in dieſem Koſtüme ſtecken ſoll? Unter allen ſeinen Motiven iſt nur eins wahr, die äußere Notwendigkeit; alle andern ſind geradezu unbegreiflich, und ſtets Handlung und Wort im direkten Widerſpruche. In den Reden zuweilen ein Macbeth, ein Coriolan, im Handeln oder vielmehr im Nichthandeln ein Hamlet. Die Handlung iſt die des Hamlet: ein Menſch, der etwas thun ſoll und nicht kann, und endlich zur Strafe gedrängt wird, es zu thun. Hier wie dort ſehen wir einen Menſchen, in dem ein Gedanke vergebens ringt, aus eigner Kraft zur That zu werden. Die einzelnen Anſtrengungen dazu werden allmählich zu einer äußern Macht, die ihn zuletzt zwingt. So der vorgegebne Wahnſinn Hamlets, der den König erſt aufmerkſam macht, die Probe mit dem Schauſpiele, die den König überzeugt von dem, was Hamlet will, und eine Intrigue hervorbringt, die endlich den Hamlet zum Handeln nötigt, wo es ſeinen eignen Untergang hervorbringt. Dort Wallenſtein, der mit den Schweden unterhandelt wegen Verrates. Man kommt dahinter, eine Intrigue gegen ihn zwingt ihn zu dem, was er aus alleinigem eignen Antriebe nicht zu thun imſtande iſt, aber auch erſt dann, wo es mißglücken muß. Die Ähnlichkeit geht weiter. Hier ſpielt Wallenſtein in ſeiner geträumten Überlegenheit mit den andern Figuren, wie dort Hamlet. Hier der Rechenmeiſter, der ſein eigen Leben hineingerechnet,

dort der Feuerwerker, der mit seinem eignen Pulver auffliegt. Wie ist Hamlet ein solcher geworden? Ein geborner Fürst und das theoretische Studieren; dazu körperliche Einflüsse, Fettleibigkeit. Aber wie Wallenstein? Wie mußte der Mensch beschaffen sein, der in unruhigen Zeiten in so schwindelnder Schnelle vom gemeinen Edelmanne zum Reichsfürsten aufstieg, zu solcher Macht und Ansehen anwuchs, daß sein eigner Kaiser vor ihm zitterte? Man sollte meinen, es müsse ein Mensch gewesen sein von raschestem Entschlusse, ein Mensch, der die Gelegenheit beim Stirnhaar zu erfassen wußte, ein Mensch von kühn umgreifender Gemütsart, unbedenklich in den Mitteln, nie irrend in seinem Urteile über Menschen, und wenn ja, eher aus zu schlechter als aus zu guter Meinung. Beides sagt auch der Wallenstein Schillers von sich aus, „denn selbst den Fürstenmantel, den ich trage, dank ich Verdiensten, die Verbrechen sind." So spricht er von sich, und wie ist er in seinem Handeln? Hier ist er Posas Bruder, sein Handeln der reine Gegensatz seines Redens. Wahrlich, dieser Wallenstein wäre einfacher Edelmann geblieben, und dem Kaiser wäre es nie eingefallen, vor ihm zu zittern. In allem ist er das Gegenteil von dem, für was er selbst sich hält, er hält sich für kühn umgreifend und ist bloß zu kleinen Ränken fähig, nicht zu einer entschiednen That; er hält sich allen überlegen und ist der Spielball aller. Wo er uns überzeugen sollte durch wirkliche That, da verweist er uns auf die Geschichte. Da können wir lesen, was er war und was er geworden; wie das geschehen, wie das möglich war, das mache der Leser mit sich selbst aus. Aber es ist ja auch Schiller nur zuweilen, wenn es ihm einfällt, mit dem historischen Wallenstein ernst, eigentlich hat er ja im Sinne, uns die ideale Gestalt zu zeigen, die das Resultat seiner tragischen Studien war, die Gestalt, über die der Affekt keine Macht hat. —

Wozu die Aſtrologie? Iſt es dieſer Aberglaube, der erklären ſoll, wie aus dem hiſtoriſchen Wallenſtein ein Hamlet geworden? Nein. Er iſt Hamlet von Haus aus, und die Aſtrologie giebt ſeiner natürlichen praktiſchen Schwäche nur den Vorwand, mit dem er ſich bei ſich ſelbſt entſchuldigt; hier muß der Aberglaube thun, was dort der Zweifel, wenn Hamlet ſich ſagt: Der Geiſt kann ein Verſucher aus der Hölle geweſen ſein; denn als alle Zeichen ſtimmen, worauf er vergeblich gewartet, handelt er denn nun? Nein; er ſucht nach neuen Vorwänden, nicht handeln zu müſſen. Ich kann mir denken, wie Shakeſpeare dieſe Schwäche Wallenſteins behandelt haben würde, jedenfalls ſymboliſch; ſo daß ſeine Leidenſchaft die dunkeln Orakel der Sterne nach ſeinem Bedürfniſſe und ſo, ſelbſt unbewußt, gezwungen hätte, zu reden, was er wollte. Es wäre ein intereſſanter Verſuch, das Emporkommen des Schilleriſchen Wallenſteins nach ſeiner Natur nachträglich zu motivieren, aber eine mühſelige Arbeit. Welche ungeheuern Maſchinen müßten angewendet werden, den retardierenden Charakter durch die Gewalt der Umſtände zu Handlungen zu zwingen, die ihn vom gemeinen Edelmann ſozuſagen wider ſeinen Willen bis zum Reichsfürſten und Kaiſer neben dem Kaiſer hinaufhöben. — Aber hat er ſeine vor dem Stücke liegende Vergangenheit vergeſſen, ſo vergißt er im Stücke ſelbſt immer wieder, wer er eigentlich iſt. Was berechtigt ihn denn, zu ſagen: „Dein falſches Herz hat über mein gerades geſiegt“? Im ganzen Stücke haben wir nichts von dieſer Geradheit ſeines Herzens geſehen; wir haben geſehen, daß ſein Herz nicht die Macht hat, ihn zu einem einzigen geraden Schritte zu treiben, im Gegenteil. Seine Zweideutigkeit, in der er gegen den Kaiſer und gegen die Schweden zugleich falſch iſt, haben wir kennen gelernt, auch allerlei kleine Dinge, die nicht nach Geradheit ausſehen. Daß er ſeine Briefe

von Illo und Terzky ſchreiben läßt und dieſe ſo in die Schlinge ſchiebt, aus der er ſeinen eignen Kopf zieht; ſein Benehmen in der Sache mit der Klauſel, dann gegen Butler ſind wahrlich keine Belege für ſeine Herzensgeradheit. Mir wars immer komiſch, wenn ich an die Stelle kam: „Ich hab auf Dank ja nie gerechnet.“ Wie? Kommt er ſich ſelbſt auf einmal als ein uneigennütziger Wohlthäter vor, oder will ers dem Publikum weismachen, er ſei ein ſolcher geweſen? Nun wahrlich, er kennt das deutſche Publikum beſſer als ſich ſelbſt. Wie geht dieſe Furcht, dies Hamletiſche Fliehen vor der That und der Verantwortung durch das ganze Stück und alle Perſonen! So möchte Gordon den Wallenſtein gerettet wiſſen, aber als Butler die Verantwortung auf ihn wälzen will, wie ſchiebt er ſich dieſe vom Halſe! Dieſer Gordon iſt ein widerliches Geſchöpf der Sentimentalität, das dem hiſtoriſchen Boden eben ſo ſehr widerſpricht, wie alle Charaktere im Stücke, es ſind Schauſpieler unſrer Zeit, die ſich ein äußerlich täuſchendes treues Koſtüm jener wilden unbedenklichen Zeit umgeworfen haben. Wallenſteins Harniſch verwandelt ſich oft in den Schlafrock eines deutſchen Profeſſors, er ſcheint oft wie ein Iffländiſcher Hofrat, der die fixe Idee hat, der Feldherr dieſes Namens im dreißigjährigen Kriege geweſen zu ſein. Im fünften Akte verwandelt ſich ſein Koſtüm in ein antik-griechiſches. Wahrlich, der reale Wallenſtein, und auch ein Shakeſpeariſcher poetiſcher hätte nicht jenen Mantel idealiſtiſcher Reſignation umgenommen; er hätte jedenfalls getobt, wenigſtens innerlich, und wenn er eine Rolle ſpielen wollte, gewiß eine andre geſpielt, als die eines ſentimentalen Sokrates. Aber es war dem Dichter ja um eine Geſtalt zu thun, die das Reſultat ſeiner tragiſchen Studien illuſtrieren ſollte. So haben wir denn in ſeinem Wallenſtein ein Bild, wie es ein Landſchafter machen würde, der verſchiedne

Geſichtspunkte in einem vereinigen wollte. Wie breit iſt die Rolle des Wallenſtein angelegt, und doch bleibt er uns unverſtändlich. Shakeſpeare weiß mit wenig ſtarken Strichen ein unendlich klareres Bild zu geben, ſelbſt ſein Hamlet iſt ein Wunder von Beſtimmtheit gegen dieſen Wallenſtein. Wie kommt das aber? Weil Wallenſtein ein geiſtreicher Mann iſt, der über ſo viel andres wunderbar ſchön und geiſtreich ſprechen muß und daher wenig Raum übrig behält, um das zu ſagen, was er uns eigentlich ſagen müßte. Und dann, weil dieſer weite, darüber gemalte Mantel die inkonſequente Zeichnung verbirgt. So knapp ausgeführt, wie die Shakeſpeariſchen Helden, würde die Unwahrheit und Inkonſequenz des Charakters allen denen ins Geſicht ſchlagen, die jetzt den Wald vor Bäumen, den Menſchen vor ſeinem Redeſchmucke nicht ſehen. Goethe hat Schwächlinge, aber er giebt ſie für nichts andres aus, er macht ſie höchſtens liebenswürdig, aber hier ſollen wir Schwächlinge bewundern; Schiller bietet alle Kraft ſeines großen Genius auf, ſie als Helden erſcheinen zu laſſen. Ein Held hat Intentionen, er reflektiert nicht; wenn er es thut, ſo iſt es darüber, wie er ſeine Intentionen verwirklichen kann. Wallenſtein hat keine Intentionen, ihn treibt nicht eine Leidenſchaft, eine Abſicht vorwärts, er weiß nicht, was er will. Bei einem Helden iſt der Verdienſt im Dienſte einer Intention, er will etwas; bei Wallenſtein iſt es umgekehrt, andre reden ihm zu, er ſelbſt will nicht. Die Schilleriſchen Charaktere ſind eher das Gegenteil der Shakeſpeariſchen. Shakeſpeare würde aus dem Wallenſtein deſſen eignes Ideal gemacht haben, während die Idealität, die der Schilleriſche hat, dieſem von außen und widerſprechend aufgeladen iſt. Shakeſpeare und nach ihm Goethe konſtruieren den Charakter aus ſeiner Schuld, d. h. ſie richten dieſen ſo ein, daß die Schuld ſich ohne weitres aus dieſer ſeiner Anlage erklären läßt.

Von dieſer Charakteranlage aus idealiſiert nun Shakeſpeare den Charakter, ſodaß eben dasſelbe, was ihn ſchuldig werden läßt, unſern Anteil an ihm erregt, zunächſt die Kraft, ſchuldig werden zu können. Er verfährt mit ſeinen Helden aus Novelle oder Geſchichte wie Tizian, Rembrandt, Rafael mit dem Originale, das ſie porträtieren; er macht eine Totalität aus ihnen, d. h. er idealiſiert ſie durch Steigerung des Weſentlichen, durch Fallenlaſſen des Unweſentlichen, durch Hervorheben des Zuſammenhanges; er macht ſie gleichſam ſich ſelber ähnlicher. Dagegen hat Schiller ſich das abſolute Ideal des Menſchen konſtruiert; wenn er einen Helden idealiſiert, ſo heißt das: er miſcht Züge, die ſeinem Originale eigentümlich ſind, mit Zügen jenes allgemeinen Ideals; er verfährt, wie ein Maler thun würde, der etwa die Venus von Milo in das Porträt einer beliebigen Dame hineinmalen wollte, gleichgiltig, ob dieſe Züge nun einander widerſprechen oder nicht. Es lag für einen Shakeſpeare nahe genug, was Wallenſtein für den Kaiſer gethan, Dienſte, die, wie der Schilleriſche ſagt, Verbrechen waren, und den Undank des Kaiſers, als er ihn zu Regensburg den Fürſten opferte, die eben um jener Dienſte willen ihn haßten, zu Motiven Wallenſteins zu machen. Schiller ſtellt den Wallenſtein ſo dar, wie ihm eine ſolche Schuld eben am fernſten liegen mußte. Was man von dem hiſtoriſchen Wallenſtein weiß, wäre in eines Shakeſpeares Hand zu einem grandioſen Bilde geworden. Der Schilleriſche, ein Zungenheld, wie das deutſche Publikum ſie gerne hat, ſpricht Dinge, die meiſt wundervoll ſchön ſind, wenn man ſie ſich von Schiller ſelbſt geſprochen denkt, und die ihm nicht leicht ein andrer nachſprechen wird; das meiſte aber davon iſt in Wallenſteins Munde unwahr, wie die ganze Geſtalt. Das Idealiſieren beſteht darin, eine Geſtalt durch Erhöhung zum Ideale ihrer ſelbſt zu machen; nicht darin, ſo viel als möglich

Sentimentalität in einen gegebnen Charakter hineinzutragen, unbekümmert darum, daß die Gestalt dadurch aufgehoben wird. Ein sentimentaler Wallenstein ist gar kein Wallenstein mehr. Goethe maskiert die Schwäche nicht, Schiller aber giebt ihr einen blendenden Anschein von Kraft. Das ästhetische Urteil darf nicht vom sittlichen getrennt werden, wonach wir bestochen werden, in der Poesie ein Thun zu bewundern, das uns im wirklichen Leben mit Widerwillen erfüllt. So schlecht die Wirklichkeit sein möge, es ist mehr wahre Poesie darin, als in der idealen Verklärung der Schwäche, als in einer idealen Schattenwelt. Shakespeare würde uns auch für das Bild des wirklichen Wallenstein interessiert haben, aber ohne zweideutiges Werben um unsre Liebe für ihn, und das ists, was ich an Shakespeare sittlich finde, denn dem Schlechten soll unsre Liebe nicht gewonnen, unser Gefühl für das Gute und Schlechte soll nicht durch das Schöne verwirrt werden. — Nach Schillers Vorgange ist es fast unmöglich geworden, das Schlimme anders in der Tragödie zu bringen, als unter dem glänzenden Firnis des Schönen und Liebenswerten. Und unter Schillers Stücken wiederum ist das Gift am feinsten und sublimiertesten eben im Wallenstein. — Weit entfernt, daß Schiller eine unsittliche Absicht gehabt hätte, er war ein so streng sittliches Gemüt, daß ihm das Schöne immer, ohne daß er es weiß, ins Gute übergeht. Was ihn persönlich entschuldigt, das ist eben in seinem Wallenstein das Gefährliche, daß, wo er uns bloß ästhetisch für das Schlimme interessieren will, er uns zugleich moralisch dafür gewinnt; das Publikum hat diese Gutherzigkeit instinktmäßig herausgefühlt, und solche Gutherzigkeit am unrechten Flecke will es nun in der Tragödie, und wenn der Dichter auch grundsätzlich diesem Motive des Beifalls aus dem Wege geht, so kommt es gar nicht auf den wahren Grund, sondern meint, der Dichter

habe gewollt, was ihm, dem Publikum, an Schiller so gefällt, aber er habe es nicht gekonnt. —

Konsequenz der Charakterschilderung
(Mit Bezug auf Wallenstein)

Wie bei Schiller meistenteils das, was von der Vorgeschichte seiner Helden gesagt wird, mit ihrem Wesen selbst im Widerspruche steht, so ist es auch mit den Thathandlungen selbst. Jedes Handeln hat seine gewisse Weise, Handeln in Verzweiflung, Handeln in Ruhe; eine That der Schwäche unterscheidet sich von ihrem Gegenteile in der Erscheinung des Handelns. Schiller, der dem Schönen, wo er kann, nicht allein die Sympathie der Zuschauer oder Leser, sondern auch deren Billigung und Bewundrung zu gewinnen strebt, welche dem Guten gehört, verwischt diese Merkmale oft absichtlich. So führen Max und Thekla den Selbstmord aus wie eine verdienstliche Handlung, wie etwas Großes, Edles. Man sehe daneben ihre Vorbilder Romeo und Julia, zwei Kinder der Leidenschaft, die im ganzen Stücke nichts von der Freiheit der Vernunft zeigen. Hätten sie geistige Freiheit, die überlegne Reflexion, die Schiller seiner Thekla in den Mund legt, sie würden nicht sterben. Kann es einen Selbstmord aus Kraft geben? Ich glaube, nein. Schiller hat in Theklas einen solchen geschildert. Wenn sie wirklich das „starke Mädchen" ist, so ist der Selbstmord ein Schimpf für sie, nicht bloß ein Fehler, wie er an der schwachen Julia natürlich und darum so weit zu entschuldigen ist, daß wir sie bemitleiden. Aber Shakespeare will auch nur so viel Sympathie für sie von uns, daß wir nicht darüber die Mißbilligung ihres Thuns vergessen, nur so viel, als in der echten tragischen Stimmung enthalten sein darf. Im Wallenstein ist die Liebe das Berechtigte, Gott und die Welt

gegen sie im Unrechte; kein Wunder, wenn leidenschaftliche Jugend von dem Lehrer der Vernunft zu dem flieht, der ihr sagt, die Leidenschaft sei das Rechte. Eine That der Verzweiflung wird nicht reflektierend beschlossen, sonst ist sie nicht Affekt, sondern Wahnsinn. Ein Mensch, der eine Untreue begehen will, wird nicht einen andern verantwortlich machen wollen, keine zu begehen, und doch ist Maxens Veruntreuung des besten Regiments des Kaisers um nichts mehr wert als Butlers Handeln; dieses hat sogar noch die Kraft voraus. Wie? er thuts in der Besinnungslosigkeit? Nein; er spricht wie ein Redner, der Bewundrung und Mitleid ernten will; nicht in Verzweiflung, der das Urteil der Welt gleichgiltig ist, ja die nicht daran denkt. Wäre er ohne Besinnung, also auch ohne Gewissen, wie könnte er das Gewissen eines andern schärfen wollen? Es ist eben nicht Max, sondern Schiller, der da spricht. Freilich ist es bloß die Leidenschaft des Dichters, überall glänzend zu erscheinen und Bewundrung zu erregen, und so betrachtet ist es unschädlich; aber so sieht es keiner unter unsern Jünglingen an; sie nehmen nur das moralische Urteil heraus, das der Dichter zwischen den Zeilen auszusprechen scheint. —

Maria Stuart

Ich lese jetzt die Maria Stuart; ich bewundre die Vollständigkeit der Exposition der Situation. Freilich hat man mehr den Eindruck, als habe man die Staatsschriften pro und contra sämtlich durchgelesen und die wesentlichen Punkte behalten, das Unwesentliche wiederum vergessen, man hat den Eindruck, ein geist- und inhaltreichstes Plaidoyer angehört zu haben, aber durchaus nicht den Eindruck, Menschen im natürlich-unbelauschten Thun und Lassen wahrge-

nommen und mit ihnen gelebt zu haben. Man hat ein Leben anklagen und verteidigen, ſtellenweiſe wenigſtens entſchuldigen hören, aber man weiß von alledem nichts, als was man andre nachträglich darüber ſagen hörte, und zwar Leute, die man parteiiſch ſieht; an Gründen pro und contra fehlt es nicht, aber an der Sache ſelbſt; das Leben ſelbſt haben wir nicht miterlebt. Der erſte Akt iſt an ſich ein redneriſches Kunſtwerk; es werden Gefühle, es werden Begehren in uns geweckt, aber nicht wie ſie die Poeſie, wie ſie die poetiſche, ſondern wie ſie die rhetoriſche Darſtellung eines Vorganges wirkt. Das hiſtoriſch-politiſche Raiſonnement, welches das Verhältnis von allen Seiten beleuchtet, iſt zwar verſchiednen Perſonen in den Mund gelegt, aber eben gelegt, es geht nicht unmittelbar hervor. *Überall bewußte abſichtliche Kunſt, aber nicht bloß des Dichters, ſondern auch der Perſonen; ein völliger Mangel an dramatiſcher Unmittelbarkeit.* Den Leuten iſt mehr darum zu thun, ihre Rednerkunſt zu zeigen und ihre perſönliche Würde zur Darſtellung zu bringen, als dem Dichter, uns Menſchen zu zeigen. Da iſt überall Draperie und Attitüde, aber nirgends eine Spur von unbelauſchter Natur. Die Nebenperſonen, Paulet, Mortimer, ſind detaillierter aufgeführt als die Hauptrolle. Jene ſind uns motiviert, wir verſtehen ſie, aber die Königin iſt ein Gegebnes; es iſt lediglich uns überlaſſen, was wir von ihrer Vergangenheit und Gegenwart ſehen, uns zurecht zu legen und zu reimen; denn was ſie ſelbſt und die Kennedy ſagt, reicht nicht hin, Klarheit zu ſchaffen. Die Partien, in welchen eigentlich das poetiſche und pſychologiſche Intereſſe liegt, werden mit ungenügenden Andeutungen zurückgeſchoben. Die Helden dieſes Stückes ſind der proteſtantiſch-engliſche und der katholiſche Standpunkt, nicht Maria; dieſe iſt bloß das Objekt des Kampfes. — Das Ganze iſt eine Hofintrigue; die Situation thut

alles, die Leute handeln, wie es der Situation dient; von Charakteriſtik iſt alſo wenig die Rede. *Die Intrigue iſt zu breit behandelt, ſie beeinträchtigt die Hauptſache. Shakeſpeare pflegt dergleichen bloß anzudeuten, um ſeine große ſympathiſche Spannung nicht von kleinen Verſtandesſpannungen kreuzen und aufheben zu laſſen. Eliſabeth iſt aufgeopfert (ſie iſt ein Scheuſal, aber ohne durch eine gewiſſe Größe ihre Abſcheulichkeit zu bezahlen).* Marias Charakter das Schwächſte im ganzen Stücke. Merkwürdig iſt die Ähnlichkeit der Scribiſchen hiſtoriſchen Luſtſpiele in der Technik mit der Maria Stuart. Die Hauptſache, wie immer ein Intrigant den andern überliſtet. Abgeſehen davon, daß die Technik keine tragiſche iſt, ſo iſt ſie doch ſehr zu loben. Zweierlei könnte man hier lernen, erſtlich das Motivieren der Entſchlüſſe und Handlungen, wenn Schiller nicht bloß aus der Situation motivierte; dann, ſoviel Stoff in ſo kleinen Raum zu zwingen, wenn der Stoff zu ſeinem Rechte käme *und die Idealität und Einheit der Kompoſition in der Weiſe, wie man ſie bei ihm lernen kann, gewahrt würde.* Das eine dringt ſich auf, daß Reichtum des Stoffes und die franzöſiſche Form ſich nicht vertragen. Das ganze Stück ſpielt zwiſchen der Fällung und Vollziehung des Todesurteiles. Ganz wie bei Scribe, deſſen Muſter Schiller, wenn nicht Corneille das Muſter beider iſt, wie man nicht die ganzen Intriguen, ſondern nur ihre Reſultate kennen lernt. Das Intereſſe haftet hauptſächlich auf der Kunſt der Intrigue und der Kunſt der Rede, ganz altfranzöſiſch. Nicht wie bei Shakeſpeare iſt das ganze Intereſſe auf Teilnahme am Schickſale, d. h. an der Schuld und dem daraus hervorgehenden Leiden des Helden gebaut, ſondern es ſpringt von Maria zu Eliſabeth, von da auf Mortimer, Leſter. Die Szenen ſind pathetiſche Ausmalungen der Situation und Intrigantenſzenen.

Es geſchieht im ganzen Stücke nichts, was die Kataſtrophe verurſachte, denn das Todesurteil iſt bereits vor dem Stücke gefällt, und wenn Eliſabeth mit der Vollſtreckung zögert, ſo iſt das bloß Heuchelei, und es braucht nichts von alledem, was im Stücke geſchieht, um ſie zur Vollſtreckung zu bewegen. Davon erhält freilich das Stück einen Eindruck von Notwendigkeit in der Hauptſache, wenn auch der Vorgang ſelber nun wie Spiegelfechterei, wie bloße Ausfüllung erſcheint; aber dadurch wird es um nichts tragiſcher, denn alles iſt äußerlich, und wenn Maria ſich in ihr Los als ein verdientes ergiebt, ſo iſt auch das von außen hereingezogen. Wollte man ſagen, ſie bereite im Stücke durch Beleidigung der Eliſabeth ſich ihren Tod, ſo wäre das unwahr; denn ſie mußte auch ohne dieſe ſterben, und ein andres Betragen konnte ſie nicht retten. Inſofern erinnert die Maria an Leſſings Emilia; denn wie dort der Prinz, iſt hier die Eliſabeth eigentlich die tragiſche Heldin, wenn eine im Stücke iſt; denn ſie hat die Schuld und Strafe, welche daraus folgt, innerhalb des Stückes ſelbſt; und wie dort iſt es nicht der Held, dem unſre Teilnahme gewonnen wird, ſondern das Objekt der Schuld; hier Maria, dort Emilia und ihr Vater. Nun hat Schiller auch noch, was er aus dem „Fuſt von Stromberg“ gelernt, hier angewendet, nämlich die Kunſt der Beglaubigung des Vorganges durch maſſenhaft eingewirkte hiſtoriſche Data, Erwähnungen von Geſetzen, hiſtoriſchen Rückblicken u. dergl., die zur Kataſtrophe nichts beitragen, wie z. B. die franzöſiſche Werbung. Aus all den Handlungen hebt ſich kein zuſammenhängender Kern, aus all den bewegten Figuren kein bedeutender Charakter hervor, und die Monotonie der Sprache, die gleichmäßig über das Ganze verbreitete Würde und rhetoriſche Kunſt bietet ebenſowenig dem Gefühle und der Phantaſie eine Handhabe; es fehlt an der

Idee, die das Stück zu einem Ganzen machte. Man könnte ganz gut von da, wo Maria erfährt, daß ihr Urteil gefällt sei, bis zur Vollendung und nach dieser alles streichen, ohne daß etwas Wesentliches fehlte. Schiller hat eben la longue carrière de cinque actes ausgefüllt, *was auch Voltaire mit dem Hervorbringen eines Dramas synonym gehalten zu haben scheint*; die Kritik der Rhodogune von Lessing scheint der Hauptsache nach auch auf die Maria Stuart zu passen, und Lessing hätte sie ein Werk des Witzes nennen müssen. Hier paßt noch ohngefähr der Charakterzug, daß die Personen alle geistesgegenwärtige und vollendete Meister der Redekunst sind, denn sie sind Staatsmänner und Redner von Profession; aber im Wallenstein — die wilde Soldateska des dreißigjährigen Krieges? In der Regel sind Soldaten keine Kunstredner. — Interessant ist noch die Führung der sich kreuzenden Intriguen. Keine einzige wird dramatisch verfolgt, wie z. B. mit Jagos geschieht, vom Anfang bis zum Ende. Man sieht z. B. nicht, daß der angefangne Brief gefunden wird, noch weniger erfährt man vorher, daß er geschrieben wurde; man erfährt nicht eher davon, als wo Lester etwas dagegen braucht, um den Verdacht von sich zu scheuchen. Ganz wie bei Scribe; man denke an Bolingbroke und die Herzogin Marlborough. Dadurch erhält das Stück, so lebendig es ist, in seiner Struktur den epischen Charakter. Nämlich Maria ist nicht die eigentliche Heldin des Dramas, sondern ihre Rettung ist das epische Objekt eines epischen Kampfes. Sie ist eine Art Helena der Iliade, für und gegen welche kämpfend eine Anzahl Helden, bald dieser, bald jener in den Vordergrund tritt und seine Gestalt zeigt ihre vorteilhaften und angenehmen Seiten. Eine Ilias am Hofe. Als Tragödie müßte das Stück zum Kern einen Zusammenhang von Schuld und Leiden innerhalb einer und derselben Leidenschaft

einer und derſelben Perſon haben; *aber es ſtellt bloß einen äußerlichen (d. h. epiſchen) Kampf dar, den Kampf der verbündeten Mächte Fanatismus und Liebe (in der Perſon Mortimers und ſeiner Genoſſen) gegen religiös-politiſchen und aus Eiferſucht ſtammenden Todeshaß, das Bündnis jener Mächte mit feigem Ehrgeiz, dem die Wagekraft fehlt, und der, um ſich zu retten, die Verbündeten verrät um die Rettung der Maria. Oder der Kampf zwiſchen Katholizismus und Proteſtantismus, der ein dramatiſcher und tragiſcher werden könnte — wenn in Eine Bruſt verlegt —, aber da er ein äußerlicher bleibt, nur ein epiſcher heißen darf.

Das ganze Stück hat zum Gehalt das Pro und Contra, die Erörterung der Gründe für und gegen den Tod der Maria, ſowohl die rechtlichen als die ſtaatsklugen. Man hat zuletzt nur dies Verhältnis im Sinne, die Menſchen als ſolche werden oder bleiben uns gleichgiltig;* man hat die Empfindung, als ſeien die Menſchen bloß Schachfiguren der hiſtoriſchen Mächte, Spielzeug für Weſen ohne Geſtalt; es iſt eine Welt, inſofern der homeriſchen ähnlich, daß, was an den Menſchen wirkt, als Gabe oder Fügung kämpfender Götter erſcheint, darin von der homeriſchen unterſchieden, daß dieſe Götter nicht, wie in dieſer ſinnlich-anſchauliche, künſtleriſch-idealiſierte Menſchenbilder, ſondern geſtaltloſe, abſtrakte Begriffe ſind. Man könnte auch verſucht werden, den Mortimer für den — epiſchen — Helden des Stückes anzuſehen, inſofern dies eigentlich nichts behandelt, als den vergeblichen Verſuch, die zum Tode verurteilte Maria zu retten. Ebenſo Leſter. Durch die einheitliche Form iſt alle Architektonik, alle Perſpektive der einzelnen Handlungsanteile unmöglich gemacht. Man hat dadurch den Eindruck von einem bunten Gewirre von Zufälligkeiten, während die Unweſentlichkeit alles dieſes, da

Marias Schickſal ſchon im Anfange entſchieden iſt, wiederum einen Eindruck von Notwendigkeit macht. *Es iſt nicht Eine Handlung, nicht Ein Intereſſe, an Einen Grundgedanken geknüpft, auf den ſich alles bezöge, nicht Ein Bild von einem und demſelben Standpunkte aufgefaßt, ſondern* bald von dieſem, bald von dem, mit einem Worte, es fehlt die höhere Idealität. *Es ſind mehrere ideale Zuſammenhänge, die ſich nur zufällig berühren. Der Hauptgrund, warum die Maria nicht mehr recht gefallen will, iſt wohl der, daß man an keiner Geſtalt darin ein rechtes Intereſſe nehmen kann, weil dies für zuviel Perſonen zugleich in Anſpruch genommen wird; die Intrigue iſt wiederum nicht ſo gefaßt, daß ſie — was eine Intrigue wohl kann — in den Vorgrund unſers Intereſſes treten könnte; dem Verſtandesintereſſe ſind die einzelnen rührenden Szenen hinderlich, und dieſe, die am Ende doch noch am meiſten wirken, werden von dem halbgeweckten Verſtandesintereſſe beeinträchtigt.* Die Handlung iſt ſo reich, als nur irgend ein Stück in einheitlicher — franzöſiſcher — Form erlaubt, aber dieſer Reichtum iſt nirgends ſo zu einer Einheit gebunden, daß ein Eindruck möglich wäre; eine Menge kleiner Eindrücke, es zerſtört einer den andern; einen Eindruck des Ganzen, einen geſchloßnen ganzen Eindruck macht es nicht, weil die Idealität fehlt. Der Haupteindruck iſt, daß der Dichter der Tragödie ein geiſtvoller, im beſten Sinne, einer der größten Künſtler der Rede iſt, ſolange die Erde beſteht. Der Glanz und die Klugheit der Mittel, und damit die Abſicht tritt aber ſtets über den Zweck, die Darſtellung, hinaus; was der Dichter uns darſtellt, iſt durchgängig die eigne Größe. Die Geſtalten ſind unvermögend, uns von dem Dichter ſelbſt abzuziehen; er hat ſich nicht über ſie vergeſſen, und ſo kann auch der Leſer oder Zuſchauer ihn nicht über den Perſonen vergeſſen. Der Eindruck

eines Shakeſpeariſchen Gedichtes iſt der andre Pol; in ihm verſchwindet der Dichter gänzlich hinter ſeinen Geſtalten. Auch bei Homer. —

— Man möchte die naiven Dichter Sachdichter, die ſentimentalen Ichdichter nennen; der Gegenſatz iſt nicht wie Sache und Geiſt — wie Schiller ſelbſt und nach ihm Gervinus u. ſ. w. annehmen, ſondern wie Geiſt der Sache und Geiſt des Dichters. Der naive Dichter, wie Shakeſpeare, giebt den Geiſt der Sache, der ſentimentale, wie Schiller, giebt den eignen Geiſt; der eine verherrlicht ſeine Objekte, der andre ſich ſelbſt. — Wahr iſt es, die ganze Behandlung iſt eine äußerliche; ſehen wir nun bei Goethe, daß dieſer über dem innern Leben den Reichtum der äußern Welt liegen läßt, wie Schiller umgekehrt, ſo werden wir von beiden, als von Fragmenten des Dramatikers zu dem Ganzen getrieben, zu Shakeſpeare. Jul. Schmidt hat ganz recht, daß Schiller das Drama zu ſehr veräußerlicht habe; der Taſſo giebt den treffenden Beleg, daß Goethe das Drama zu ſehr verinnerlichte. *Auf der einen Seite viel Leib, aber nicht von Einer Seele durchdrungen, auf der andern viel Seele, aber faſt ohne Körper; auf der einen faſt nackte Hiſtorie, auf der andern faſt nackte Pſychologie und Tragik.* Zwiſchen dieſen beiden Extremen geht der richtige Weg; eine Geſchichte, ſo reich und draſtiſch wie Schillers, dabei nur der äußere Leib einer innern Entwicklung wie Goethes; das Muſter, wie das zu machen, beſitzen wir in Shakeſpeare.

— Der Hauptunterſchied zwiſchen Shakeſpeare und Schiller iſt dieſer, daß bei jenem die innere Entwicklung die Hauptſache iſt, und die äußerliche Tragödie, d. h. die Handlung, die Begebenheit als notwendige Folge und zugleich als ſymboliſche Veräußerung der innern Entwicklung erſcheint, während bei Schiller das Gegenteil davon ſtattfindet. Bei

Schiller ſind die hiſtoriſchen Mächte, iſt die äußere Thatſache die Hauptſache; dieſe ſind die handelnden Perſonen, der Held iſt leidend; und zwar leidet er nicht die Folgen ſeiner eignen Handlungen, die ſich rächend gegen ihn wenden, ſondern er leidet ohne Schuld; das Schickſal iſt Zufall; die Fügung, das Göttliche iſt eine dumpf-grauſame Naturkraft, die eine Schadenfreude hat, das Schöne in den Staub zu treten, das Erhabne zu erniedrigen. Der Zufall tritt in das Innere, die äußere Handlung iſt notwendig. So ſind nun ſeine Helden auch dramatiſch übel daran, da andre die ganze Handlung an ſich reißen; ſie haben weiter nichts zu thun, als ihre Würde zu bewahren. Dadurch ſind ſie zwar die Helden, aber nicht die Hauptperſonen der Handlung. Die Maria Stuart ſteht ſozuſagen ganz außerhalb dem eigentlichen Kampfe; ſie iſt nicht ſowohl ein Subjekt, als ein Objekt; nicht ſowohl Kämpferin, als Gegenſtand des Kampfes. Die einzige Szene, in welcher ſie in die Handlung gemiſcht wird, ſtimmt nicht mit ihren übrigen; man weiß nicht, wie ſie dazu kommt, eben jetzt, wo ihr ganzes Schickſal daran hängt, die Selbſtbeherrſchung zu verlieren, die, nach ihren übrigen Szenen zu urteilen, ihr eigentlicher Charakter iſt. So muß das Innere ſeiner Helden ſich ganz nach dem Äußerlichen richten; es muß ſo ſein, wie es eben die Handlung braucht, die äußerliche Fügung des Thatſächlichen; es iſt im eigentlichen Sinne das Nebenſächliche. Es kann keine ſeltſamere Verkennung der Abſicht der Tragödie geben. *Ja die Maria Stuart wäre die einzige Perſon, die ohne Beſchädigung des Ganzen wegbleiben könnte. Neben ſoviel andern Erzählungen könnte auch der geringe Anteil, den ſie an dem Mechanismus der Handlung hat, erzählt werden.* Dadurch, daß Schiller ſich in dieſer Hinſicht von Shakeſpeare entfernt, nähert er ſich den Griechen nicht um einen Schritt; im Gegenteile ſind ſich hier Shake-

ſpeare und beſonders Sophokles weit ähnlicher, als Schiller dem letztern erſcheint. Denn der Streit um Recht und Unrecht trifft bei den Griechen immer mehr die Helden ſelbſt, und ihr Thun iſt mehr ein pſychologiſch-ethiſches, als ein hiſtoriſch-politiſches Raiſonnement, und der Held iſt nicht ein bloßes Objekt der kämpfenden, außer ihm wirkenden Mächte. Hier ſteht Schiller ganz in Corneilles Spur; bei den Griechen entſchuldigen und rechtfertigen ſich die Helden mit Maximen, auch bei Shakeſpeare, aber ſie handeln nicht aus Maximen — ſondern aus Leidenſchaft. —

Die Braut von Meſſina

Auch in der Braut von Meſſina iſt dieſes willkürliche Durcheinanderwerfen der verſchiedenſten Vorſtellungsarten, dieſe willkürliche Verwiſchung aller Dichtarten. Neben der raffinierteſten Rhetorik völlig unvermittelt die geſuchteſte altgriechiſche Simplizität und Kindlichkeit, die durch dieſe Willkür preziös und widerlich wird. Ein Aufeinanderpacken der Effekte aller möglichen Dichtarten aller Zeiten, von welchen jeder, losgeſchnitten von ſeiner natürlichen Wurzel, herausgeriſſen aus ſeiner natürlichen Atmoſphäre, wie eine künſtlich belebte Leiche erſcheint. Von Zeichnung keine Spur, das Kolorit wie durch farbiges Glas geworfne bunte Scheine. Nirgend eine Spur von der Notwendigkeit, die der Beredtheit der Leidenſchaft und des Affektes zu Grunde liegt, bloß ein willkürliches Spielen mit dichteriſchen und ſchauſpieleriſchen Tönen und Effekten. Mir war, als ſähe ich dem Meere zu; dies endloſe Schaukeln, nirgends ein Feſtes, machte mir zuletzt bei der Aufführung die Empfindung, als wäre auch die Erde unter meinen Füßen nicht mehr feſt. Dazu das ebenſo willkürliche Herumfahren der Sprechenden im ganzen Umfange ihres Organs, in

verzweifelter Bemühung, in das unwahre Dichterwerk Wärme, Wahrheit und Leben hineinzubringen. — Sehr interessant ist eine Vergleichung der Braut mit der Antigone. Zwei heterogenere Erscheinungen sind nicht zu denken, als dies alte und dies neue Stück. Die Antigone erscheint uns erst als etwas gänzlich Fremdes, aber wir werden bald heimisch; sie ist uns ein Mensch aus einem fremden Weltteile, ihr Kostüm, ihre Sitten, ihr Glauben und Denken sind uns fremd, aber sie sind untereinander und mit ihr einstimmig; wir achten die fremde Erscheinung als etwas notwendig in sich selbst Beschloßnes, als etwas in sich Wahres, was die Braut von Messina aber nicht ist. Vor diesem Stücke wird uns die Ähnlichkeit zwischen den Griechen und Shakespeare erst recht klar. Die Braut steht den Griechen ebenso fremd gegenüber als dem Shakespeare. —

Sophokles, Shakespeare und Schiller

Wenn Sophokles Produktion einer schlanken Palme, Shakespeares einer knorrigen Eiche gleicht, ist Schillers Produktion ein Christbaum. Da hängen die Sentenzen lose, um leicht heruntergenommen zu werden, die Früchte wachsen nicht am Stiele ihrer realen Bedingungen, sondern hängen am Faden der Willkür; man kann sie da herunternehmen und dort an einen andern Zweig hängen, ohne weder dem Baume noch den Früchten zu schaden. Er nimmt aus Shakespeares oder der alten Griechen Garten Senker, entfernt die Wurzeln und pflanzt sie so in den seinen. Aus Ungeduld, daß der Baum so lange mit den Früchten zaudert, hängt er welche von andern Bäumen genommen daran; um die gesunde Röte der Frucht zu ersetzen und zu überbieten, vergoldet er sie. —

Über ältere und neuere Dramen

Kritiken und Aphorismen

Antike Tragödie

— Aristoteles sagt: „Die Stücke der Neuern sind ohne Charakter.“ Gut; von den ältern läßt sich das gewiß nicht sagen. Im Äschylos vergleiche man den Charakter des Prometheus und sage mir, wo im ganzen Shakespeare das Stück, in welchem der Charakter des Helden und das Ausleben desselben so über die Handlung als solche hinauswächst. Man wird ein solches vergeblich suchen. Und so steht es mit den meisten und gerade den angesehensten Tragödien der drei großen Griechen. —

Die Elektra des Sophokles

Welch wunderbare Gestalt die Elektra des Sophokles; wie wunderbar alle Schwäche und alle Stärke des Geschlechtes in der Gestalt; Haß aus Liebe, wodurch auch der Haß schön und weiblich wird. Wie schön, daß sie nicht selbst handeln muß; das kommt dem Manne zu. Wie ganz anders hier, als so oft bei Schiller und andern Neuern, wo die Geschlechter ihren Charakter vertauschen. Wie ist die Thekla Mann neben dieser Elektra, trotzdem, daß die Situation hier

unendlich gewaltſamer iſt. In jener Rede der Antigone läge der Schlüſſel zum idealen Weſen des Weibes, wenn ſie hieße: Nur mit zu lieben, mit zu haſſen bin ich da, oder zu lieben und mit zu haſſen bin ich da, d. h. aus Liebe mit zu haſſen; im Haſſe der bloße Gefährte, im Lieben aber die erſte. Die Schwäche, wo es dem Gewaltſamern gilt, dem Wehethun, dieſe Manneſsſchwäche iſt des Weibes Stärke. Chryſothemis würde auch ſtärker haſſen, ſo ſtark wie Elektra, wenn ſie ſo ſtarker Liebe fähig wäre, wie es Elektra iſt. Es wäre gewiß intereſſant, wenn Sophokles uns auch eine Erkennungsſzene zwiſchen Chryſothemis und Oreſt gegeben hätte; wir würden ſie auch da weniger leidenſchaftlich geſehen haben; gewiß hätte ſie in dem Maße der Schweſterfreude, deſſen ſie fähig, die Gefahr nicht vergeſſen, und ſie würde den Oreſt gewarnt haben, wenn es nötig geweſen wäre; aber ihr gegenüber hätte Oreſt die Stärke behalten, ſeine Maske fortzuſpielen; wo nicht, ſo würde ſie gewarnt haben über Not, weil ſie die eigne Gefahr nicht vergeſſen hätte. Die Wirkung des Stückes iſt wunderbar kalkuliert. Wie hat Sophokles den Zuſchauer all das wünſchen gemacht, was vorgeht, wie einheitlich iſt die Stimmung! Für die Klytämneſtra und den Ägiſth iſt durchaus nicht die mindeſte Sympathie erregt, ſodaß etwas davon dem Nemeſisgefühle in die Quere käme. Freilich macht dieſe Art der Behandlung, die ſich auf Darſtellung der Kataſtrophe einſchränkt, die Stimmungseinheit viel leichter; und doch hat ſie keine von den drei Tragödien des Sophokles aus dem Labdakidenmythus. Auch die Ähnlichkeit der Dialogführung in der Szene Oreſts und Elektras mit den Werbeſzenen im Richard III. fiel mir auf. — Die Elektra hat bereits etwas von Shakeſpeare; dieſe Auslebeſzenen, die nicht unumgänglich zum Mechanismus der Handlung, aber zur Poeſie des Charakters weſentlich ſind — wie eben die Erkennungs-

ſzene —, ſind ganz im Geiſte Shakeſpeares. Wir mußten ſehen, wie dieſe Elektra liebt, um die Schönheit ihres Haſſes zu verſtehen; ſonſt war dieſer Haß unſchön, und unſre Teilnahme löſte ſich von ihr ſelbſt los. Shakeſpeare und Sophokles ſind wirklich Zwillingsbrüder; Shakeſpeare unterſcheidet der unendlich weitere und tiefere Kreis der Erfahrungen von Sophokles, er vereinigt die Naivität der alten Welt mit dem geiſtigen Reichtum der modernen; daß er trotzdem der einfältigen Natur ſo nahe blieb wie Sophokles, das iſt bei ihm ein größres Lob. Nach der Erkennungsſzene ſteht Elektra erſt als geſchloßner Charakter vor uns, und zugleich ſehen wir doch, daß dieſer kein abſtraktes Geſpenſt iſt; ſie hat nun einen Kern, der iſt: Energie, mächtige Leidenſchaftlichkeit; aber ſie iſt nun auch nicht eine perſonifizierte Leidenſchaft: „Haß." Sie iſt der Liebe ſo zugänglich als dem Haſſe; ja was mehr iſt, und worin eben die ideale Schönheit liegt: ſie würde nicht ſo gewaltig haſſen, wenn ſie nicht ſo gewaltig liebte. Denn ihr Haß entſpringt aus der Liebe zu ihrem gemordeten und nach dem Tode noch von ſeinen Mördern verhöhnten Vater und dem dadurch verbannten und beraubten Bruder. Daß ſie der eignen Leiden mit gedenkt, das macht ſie nur menſchlicher; aber man thue die Erkennungsſzene weg, und dieſes Gefühl der eignen Leiden wird vorſchreien, und die ideale Weiblichkeit, das, was die Freud- und Leidhelferin, die Liebes- und Haßgeſellin — wie in dem altteſtamentlichen: Ich will ihm eine „Gehilfin" machen — charakteriſiert, dieſe ideale Weiblichkeit wird verloren gehen, wir werden zu ſehr die unverſöhnlich ihr perſönliches Leid hegende, die Rachſüchtige ſehen, die im blinden Affekte immer noch mehr Kränkung ſich zuzieht. —

Emilia Galotti von Lessing

Das Mißlichste ist, daß der Prinz die Schuld hat, und die Galottis das Leiden. Darum wirkt das Ganze nicht tragisch. Das Stück ist nun keine Tragödie, sondern eine sogenannte Rettungskomödie dem Sinne nach. Ein Bösewicht stellt der Unschuld eines Mädchens nach, aber diese bedrohte Unschuld wird gerettet — freilich durch den Tod; dieser aber ist kein tragischer. — Das Bewundernswürdigste, wie die Notwendigkeit, dem Odoardo den Dolch in die Hand zu spielen, wenn er ihn braucht, auch um der Steigerung von Odoardos Leidenschaft willen, den Dichter zu einer Schöpfung gebracht, wie die der Orsina; wie diese ganze lebensvolle Figur ihre Entstehung einem bloßen Behelfe dankt, wie dies durch ihre Erwähnung im ersten Aufzug und ihr Auftreten im vierten so verschleiert ist, daß sie so ganz wie um ihrer selbst willen zu existieren scheint. — Wie geschickt Lessing der Notwendigkeit des Erzählens ausweicht, die Hebbel aufsucht! Wie er lieber die Umstände so rückt und erfindet, damit die Leute, was sie wissen müssen, um das Ganze der Handlung als notwendig möglich zu machen, durch Kombination erfahren. Dieser Kunstgriff erspart nicht allein, daß erzählt wird, und noch dazu erzählt wird, was der Zuschauer schon weiß oder selbst gesehen hat; jene Umstände bereichern auch das Detail der Gesamthandlung, und die Kombination wird selbst zu einer Art Handlung und giebt nicht allein dem Kombinierenden Gelegenheit zu Theaterspiel, sondern auch den Gegnern. — Läßt er erzählen, so geschiehts nur, wenn die Erzählung durch den Affekt des Erzählers und die nachhaltende Spannung des Hörers immer ununterbrochen, wiederum zu Handlung und Theaterspiel Anlaß giebt. — Bewundernswürdig, wie Lessing den Appiani, Conti, die Orsina und ihre Szenen in

Charakter und Situation so bedeutend zu machen wußte, daß man ihnen nicht ansieht, daß sie bloße Behelfe sind zur Steigerung und zum Maße von des Prinzen Leidenschaft. — Man nehme die Orsina heraus und sehe, wie die Masse des Stückes zusammenschmilzt. Wie künstlich und geschickt hat er sie mit dem Ganzen zusammengenietet und geschmolzen! — Wie trefflich ist die That vorbereitet! — Jeder Entschluß, jede That in einem Trauerspiele, und je näher und von je mehr Einfluß auf die Katastrophe, muß so sein, wie ein unbefangner Zuschauer nach Maßgabe von Charakter und Situation sie erwartet. — — Es ist getriebne Arbeit, ein kleines Korn Metall ist durch wunderbare Kunst zu einem großen und reichen Werke auseinander getrieben, dessen Wert eben fast bloß in dieser Kunst besteht. Shakespeares Werke sind dagegen massiv. — Auch bei Shakespeare sind, wie hier die der Orsina, diejenigen Szenen, die den wenigsten Handlungsinhalt haben, die reichsten oft an theatralisch-mimisch-charakteristisch-poetischem Gehalt — Szenen, die ganz fehlen konnten; denn Odoardo konnte von der Claudia alles erfahren, und ein Dolch war ja wohl auch zu bekommen.

Emilia Galotti noch einmal

Lessings Emilia hat bereits viel Shakespearisches, z. B. die meisterhafte Emanzipation vom Katechismus im Dialoge, das Freimachen der Figuren, das Beginnen vom Anfange bis zum wirklichen Ende; nur schade, daß die Tragik durch die Verteilung von Schuld und Strafe einerseits und von Leiden und Sympathie des Zuschauers andrerseits, welches alles zusammen an die Gestalt des Helden gebunden sein mußte, geschwächt ist. Die innre Technik ist shakespearisch, die äußre französisch. Diese letztre hat viele

kleine Behelfe eingeſchmuggelt. Sehr richtig hat Leſſing für dieſe Weiſe einen einfachſten Stoff gewählt. Im Kerne des Stückes, im eigentlich tragiſchen Nexus ſind nur die drei Perſonen, der Prinz, Emilia Galotti und etwa noch Appiani. Alles andre iſt Detail. —

Zu Emilia Galotti

Leſſing in der Emilia hat den Verſtand zum Medium zwiſchen dem Dichter und Zuſchauer gemacht, d. h. bei ihm herrſcht die Maſchine, der pragmatiſche Nexus über den idealen; er hat mehr den pſychologiſchen als den ethiſchen Gehalt entfaltet; nicht das Gewiſſen, ſondern der Bereich der berechnenden Leidenſchaft, der handelnden Affekte iſt der innre, der eigentliche Schauplatz des Vorganges. Bei Shakeſpeare dagegen iſt die eigentliche Bühne das Gewiſſen des Helden, der Grund der Aktion des Gewiſſens Leiden. Der Verſtand, die Berechnung liegt bei ihm außerhalb des Helden und iſt nur als Betrachtung und Intrigue Mitſpieler und Mitſprecher; aber auch nirgends der Initiator; erſt die Leidenſchaft und ethiſche Verfaſſung des Helden giebt ihm Zweck und Anlaß. Bei ihm die Entfaltung der Leidenſchaft und ihres Gedankens, des Affektes und ſeines Gedankens die Szene. — Für die erſte Thatſache, die Initiative, den Anſtoß des Ganzen wird der Dichter meiſt einen Vorſchuß von Glauben ſich ausbitten müſſen. Von da an muß er bezahlen. — Bei Leſſing iſt die Kunſt der Expoſition wunderbar, denn bei ihm iſt das Erregende jederzeit in die Expoſition gelegt, dieſe aber mit wunderbarer dialogiſcher Kunſt ausgeführt. — Fällt der pragmatiſche Nexus mit dem idealen zuſammen, iſt die ganze Fabel dargeſtellter, geſchloßner Gehalt, dann hat auch jede Szene ihre Wirkung, nirgend iſt ſie ein Stück bloßer Maſchine. — Man glaubt nicht, wie viel Handlung

und Vorgang ſich durch geſchickte Anordnung in den Raum eines Bühnenſtückes unterbringen läßt beim Scheine des Sichgehenlaſſens, der eben nur dialogiſcher Natur iſt. —

Über Leſſing

Bei Gelegenheit der Minna von Barnhelm, die ich in dieſen Tagen wieder las, habe ich Leſſing von neuem bewundert. Die Sage, er ſei kein Dichter, ſollte doch wirklich einmal in ihr Nichts zurückgehen. Ein einfachſtes Samenkorn von Stoff ſo auszuſchwellen, daß man beſtändig intereſſiert wird, iſt wahrlich nicht Sache des Verſtandes allein. Dieſer hat allerdings ſein Mögliches gethan. Der Eindruck des Ganzen wird durch den Eindruck jedes Einzelnen weiſe unterſtützt, nie geſtört oder in der Richtung verſchoben. Intereſſant war mir es auch, hier das erſte deutſche Stück zu betrachten, welches den Shakeſpeare bewußt und unmittelbar ſich zum Muſter nahm, ich meine nicht den Shakeſpeare, der noch in den engliſchen Stücken zu Leſſings Zeit zu erkennen iſt und ſolchergeſtalt mittelbar auf unſer deutſches Drama eingewirkt hat. Minna und Franziska ſind Porzia und Neriſſa; auch der Ring im Kaufmann hat hier herübergewirkt. Der Dialog erinnert ſehr an Shakeſpeare; doch wüßte ich unter allen deutſchen Nachfolgern Shakeſpeares keinen, ſelbſt Goethe nicht, noch weniger Schiller, der ſich „an dieſem fremden Feuer ſo beſcheiden gewärmt hätte," als Leſſing; keinen, der originaler ihm gegenüberſtände und dabei die Haupteigenſchaft Shakeſpeares, die Geſchloſſenheit und Architektonik, wenn auch nur im Kleinen, aufwieſe.

Der Vetter von Liſſabon von Schröder

— Abgeſehen von dem widerwärtig Engbürgerlichen des Stoffes eine Muſterkompoſition im konzen-

trierten Drama. — Alle ſind ſchuldig, und das ſchadet dem Eindrucke nicht allein nicht, ſondern es erhöht ihn. Was verletzen könnte, iſt ſchonend in die Ferne geſchoben. Wir ſehen das Leiden und erfahren, daß es verdient iſt. Daß Wagner von vornherein widerlich ſchwach, das macht es möglich, daß die Rolle ſich ſteigern kann. Der Eindruck iſt mir ein völlig tragiſcher, trotz des erfreulichen Endes. — Gehandelt im eigentlichen Sinne wird wenig; die Hauptſache iſt Darſtellung des Leidens, wie bei Shakeſpeare; ebenſo iſt der Stoff einfach und natürlichſt entwickelt, mit ſteter Rückſicht auf Gedrängtheit der Begebenheit, vollſtändiges Ausſprechen der Intention und Fortſchritt mit Theaterſpiel. Ein Gemälde, was Schwäche eines Familienvaters für Folgen haben kann. Dieſe Schwäche iſt der Boden, aus dem alles Leiden in dem Stücke erwächſt. Wagner trägt die Grundſchuld des Ganzen und eben darum auch das Leiden im höchſten Maße, ein Leiden, das ganz aus ſeiner Schuld hervorgeht und ſo natürlich, daß es ein Typus iſt für alle möglichen Fälle. Alle Leiden der andern ſind in ſeinem enthalten, wie alle Schuld der andern aus der ſeinen hervorging. Das iſt völlig ſhakeſpeariſch gedacht, und wunderlich, daß Schiller hier Schrödern mit dem Fehler gegenüberſteht, den er an ihm tadelt. Denn hier iſt wirklich das Schickſal, das tragiſche, welches Schiller nie ſo richtig als Grundidee in ſeinen Stücken dargeſtellt hat. — Im Lear iſt ebenfalls die Schwäche Lears die Grundurſache; die Gloſtergeſchichte würde ohne Lears Schwäche nicht ſo tragiſch ablaufen können, und doch iſt dieſe Gloſtergeſchichte nichts Fremdes, ſondern nur wieder eine Leargeſchichte. Es ſind zwei Lears, der eigentliche aber wird dadurch die Hauptperſon, daß ſeine Schwäche nicht allein ihr eignes, ſondern auch das tragiſche Ende der Gloſtergeſchichte herbeiführt. Eigen iſts, daß nicht allein die wirkliche

Reue, wie ſie die Hauptperſon empfindet, ſondern auch und mehr noch die Reue, die ſie haben müßte, wenn ſie alle Folgen ihrer Schuld umfaſſend empfände, tragiſch auf uns wirkt. Dieſe letzte Reue empfinden wir in der Seele der Hauptperſon. Der alte Lear faßt nicht einmal die nächſten Folgen ſeiner Schwäche ſelbſtbewußt zuſammen; wir thun es mit allen Folgen derſelben gleichſam in ſeiner Seele, und der tragiſche Eindruck, das Mitleid wächſt damit nur.

Die Darſtellung des Leidens, und zwar eines innern, eines Gewiſſenleidens iſt in der wahren Tragödie die Hauptſache, die konzentrierte läßt die Grundurſache exponieren als vor dem Stücke, Shakeſpeare ſtellt ſie im Anfange des Stückes, in Handlung dar; aber in beiden beginnt das Leiden gewöhnlich ſchon im erſten Aufzuge. Die Urſache hat Shakeſpeare ſtets ſo gedrängt als möglich dargeſtellt. So im Lear, Hamlet, Macbeth — denn hier beginnt das Leiden ſchon vor der That, deren Wirkung es iſt. Das Gewiſſen rächt ſchon den Vorſatz der That. — Dadurch erhält Shakeſpeare unſer Intereſſe für ſeine Gemälde menſchlicher Schwächen und Laſter, daß er uns die Verwandtſchaft derſelben mit menſchlichen Stärken und Tugenden zeigt, daß wir nie vergeſſen, daß die dargeſtellte Schwäche oder das Laſter eine fehlgelenkte Kraft und Tugend ſei; dadurch erhält er uns den erhebenden Glauben an die moraliſche Freiheit im Menſchen. So erſcheint im Hamlet Thatenflucht als eine Ausartung der Gewiſſenhaftigkeit, im Macbeth der Ehrgeiz als eine Ausartung der Willenskraft u. ſ. w. Jeder ſhakeſpeariſche Held tauft eine ganze Gattung; man kann von Macbeths, Hamlets u. ſ. w. reden. Charakter, That, Schuld und Schickſal ſind bei ihm jederzeit typiſch. — Da der Menſch von allen Schwächen etwas in ſich hat, gleichſam ein typiſches Gefühl, ſo trifft ihn jedes Wort des Helden mit Wahrheit bis

ins Innerſte; er begreift die Notwendigkeit des ganzen Gefühles und jeder Äußerung desſelben am Helden. — Shakeſpeare ſchildert vornehmlich die innern Wirkungen einer Schuld, weil dieſe in jedem Menſchen dieſelben ſein müſſen, weil die Natur des Menſchen die jedes Einzelnen iſt, während die äußern Begebniſſe, die von vielen andern Dingen mitabhängen, verſchiedne ſein können. Die äußern Begebniſſe im Leben eines Mörders können ſehr verſchiedne ſein; der eine kann alle Stufen äußern Glückes erſteigen, der andre dem tiefſten äußern Elende verfallen; ihr innres Los dagegen wird dasſelbe ſein. — Das Stück (der Vetter —) iſt ſo recht ein Muſterſtück von der Gattung, die ich die Expoſitionsſtücke nennen möchte, und die die konzentrierteſte äußre Form zulaſſen, wo vor den Beginn der eigentlichen ſichtbaren Handlung, die aber dann meiſt bloß in Geſprächen oder Beſprechungen der Lage beſteht, ſchon ein großer Teil der Verwicklung fällt. Es kommt dann alles auf eine geſchickte Verteilung der Expoſition an. — Dies Verfahren bietet große Vorteile für die Zuſammendrängung in Ort und Zeit, zugleich auch dadurch, daß man die genauere Motivierung der wunderbarſten Ereigniſſe ſich erſparen kann, da ſie als bereits geſchehene nur den Geſetzen der Erzählung unterliegen, die ſich vor dem innern Sinne erlauben darf, was der äußre dem unmittelbar vor ihm Geſchehenden leicht verſagen könnte. Der Nachteil iſt ein negativer, der, daß freilich durch ſolche Expoſitionen eine längere, allmählich wachſende Wirkung um eine plötzliche und deshalb draſtiſchere aufgegeben wird. Dieſer bedient ſich die franzöſiſche Tragödie lieber, jene ziehen die Engländer, beſonders Shakeſpeare vor. — Manchen iſt das franzöſiſche Prinzip des Überraſchenden das eigentlich Dramatiſche, ſie verwechſeln es mit dem Theatraliſchen. Denn das dramatiſche Intereſſe iſt eben das, daß man den

Samen säen sieht und seinem Wachstum in Gedanken vorauseilt und das empfindet, was Aristoteles unter „der Furcht“ gemeint haben mag, die tragische Erwartung, das immer näher Kommen von etwas, das uns ins tiefste Mitleid stürzen wird. — Bei diesen Expositionsstücken ist der Raum für wirkliches Ausleben der Charaktere vor unsern Augen zu sehr beschränkt. Das Schicksal ist ein bereits Fertiges oder im Fertigwerden Begriffnes, ebenso die Charaktere. Die Situation herrscht vor. Freilich werden die einzelnen Glieder des Ganzen hier fester und rascher ineinandergreifen, die Einheit in Zeit und Ort wird technisch viel leichter zu beobachten sein und, beobachtet, nicht leicht den Eindruck ins Peinliche hinein erhöhen; die Kontinuität der Handlung wird erreicht werden, ohne den Eindruck unkünstlerisch werden zu lassen. Die allmählich langsame Entwicklung dagegen bedarf der Abwechslung der Szene, das Unterbrechen der äußern Kontinuität, die Erfrischung eines dazwischen geschobnen Andern, das nur kein absolut Fremdes sein darf, um nicht in das Peinliche zu fallen. So erkläre ich mir die Verschiedenheit der französischen Form und der englischen aus ihren innern Bedingungen notwendig hervorgegangen und ziehe die Lehre daraus, daß man nicht eine Verschmelzung versuchen dürfe, in der die Bedingungen des innern Wesens und die der äußern Form einander widerstreiten und dadurch eine reine Wirkung unmöglich machen. Man denke sich ein französisches Drama ohne die strengste Kontinuität, und es wird keinen großen Eindruck machen, ein shakespearisches in strenger Kontinuität der Handlung würde nicht auszuhalten sein in furchtbarer Wirkung. — Hebbel hat beide vereinigen wollen. Weil der beschränkte Raum den Charakteren wenig Entwicklung durch Bethätigung gestattet, hat er sie ihre Charaktere erzählen lassen müssen. Dadurch ist der rasche Fort-

ſchritt, der der dramatiſchen Wirkung unentbehrlich, gehemmt, eins ſtört das andre; die Charaktere hindern die Figuren im raſchen Laufe, indem ſie ihnen immer wie Schleppſäbel zwiſchen die Beine geraten. — Wer die Kontinuität der Handlung beobachten will, muß die Charaktere nur als eine zufällige Verzierung anſehen; wem es ernſt iſt mit der Kontinuität der innern Entwicklung, d. i. der Charaktere, der muß die Kontinuität der Handlung aufgeben. Es iſt kein Zufall, daß Franzoſen und Griechen die Charakteriſtik nur ſo nebenbeilaufen laſſen, und keiner, daß Shakeſpeare die Kontinuität der Handlung nicht beobachtet. Kein Menſch kann zwei verſchiedne Zwecke, die einander beeinträchtigen, mit Gewinn zugleich verfolgen. Wenn das eine Hauptſache iſt, dann muß das andre Nebenſache ſein. Den Franzoſen war die Handlung, das Äußre Zweck, darum konnten ſie die Charaktere, die innre Entwicklung nur ſoweit gebrauchen, als ſie Mittel waren, jenen zu erreichen; Shakeſpeare, dem das Innre, der moraliſche Menſch ſelbſt Zweck war, durfte die Rechte der Handlung nur ſoweit reſpektieren, als er ſie zum Mittel bedurfte, jenen zu erreichen. Wer beides vereinigen will, wird keinem genugthun können und dem Schickſale aller Halbheit verfallen. — Die Franzoſen, die das Unerwartete, den Gegenſatz lieben, neigen zu äußerlichen Dingen, zu Theatercoups, die mehr für die Oper paſſen. Auch Lohn und Strafe iſt bei ihnen äußerlich; ihre Figuren haben kein Gewiſſen, ſie ſind mehr Figuren als Menſchen. — Die engliſche Form hat noch dieſe Vorzüge: in ihrem weniger ſtraffen, kauſalen Zuſammenhange läßt ſich eine Perſpektive anwenden, Kleinigkeiten werden als Kleinigkeiten behandelt und treten zurück. Selbſt das Zufällige und Zufallähnliche, die Behelfe des Dichters verſchwinden vor der Hauptabſicht. In der konzentrierten Form ſteht alles in einer Reihe; die ſchwachen

Punkte der Kompoſition drängen ſich vor und ſcheinen dieſelbe Wichtigkeit anzuſprechen wie die ſtarken. Bei Shakeſpeare fällt kein Zufall, kein Behelf auf, weil beides für nichts andres ausgegeben wird, als es iſt; in der Emilia Galotti ſchlagen einem die Behelfe und Zufälle in die Augen, eben weil ſie nicht als ſolche erſcheinen ſollen. — Shakeſpeare hat von einem abſoluten Drama nichts gewußt, und das war gut für ihn. Seine Stücke haben alle noch etwas von der Natur ihrer Quellen, es ſind dramatiſierte, gegenwärtig gemachte — nicht bloß dialogiſierte — Novellen und Geſchichten. Daher iſt jedes ſeiner Stücke ſo eigenartig, trotz ſeiner allgemeinen Bedeutung ſo individuell, während das abſtrakte Drama der Griechen und Franzoſen nur eines iſt, und jedes einzelne Stück die ganze Wirklichkeit ſeines Stoffes ausziehen mußte, um in die monotone, dürftige Konvention zu paſſen. Man kann im engſten Sinne ſagen: das griechiſche, das franzöſiſche „Drama," wo man nur von Shakeſpeariſchen „Dramen" ſprechen dürfte. Je enger, einheitlicher die Form, deſto mehr verähnlicht ſie die verſchiedenſtoffigſten Stücke. Wunderlich, wie Julian Schmidt faſt in einem Atem die Romantiker darum tadelt und Shakeſpeare entgegenſetzt, daß bei ihnen die Form das Gegebne, und doch den neuern Dramatikern eine vorher fertige Form — die griechiſch-franzöſiſche — anempfiehlt.

Die Läſterſchule von Sheridan

Die Läſterſchule von Sheridan geleſen. Es iſt zu erwähnen, daß die Natur der Handlung über den Bereich des Luſtſpiels hinausgeht, weil ſie fortwährend das ſittliche Gefühl herausfordert. Die Satire iſt zu ernſt, und der Gegenſtand zu peinlich und widerlich; ſelbſt der Anſtand, den wir bei einer ſzeni-

schen Darstellung gewahrt sehen wollen, kommt zu sehr ins Gedränge. Abgesehen davon ist das Stück sehr lehrreich; es hat viel Ähnlichkeit mit Shakespeares darin, daß der charakteristische Dialog so meisterhaft gehandhabt und so die Hauptsache ist, daß er allein schon hinreicht, das Interesse zu fesseln und zu erhalten. Wie bei Shakespeare ist die Maschinerie die einfachste und durchaus nicht auf Überraschung und andre dergleichen Mittelchen ad extra berechnet; der Gehalt der Personen und die Bedeutung des Ganzen, die künstlerische Unmittelbarkeit, die alles Effektmausefallenartige in großer absichtlicher Absichtslosigkeit verschmäht, herrschen durchaus vor. Es ist wunderbar, welche Beglaubigung, welches Gefühl von Notwendigkeit daraus hervorgeht. Wie der Dichter im scheinbaren behaglich im Dialoge sich Gehenlassen ganz vom Augenblicke ausgefüllt erscheint, so scheint uns das mit Handlung und Personen der Fall zu sein, während wir bei Scribe, ja schon bei Lessing den Autor schon immer unruhig, mehr mit dem, was er vorhat, beschäftigt sehen, von der Mühe der künstlichen Haltung seiner Fäden absorbiert, mit ihm über den Augenblick hinausgreifen und dadurch immer erinnert werden, daß der Autor etwas vorhat, eine Absicht, wobei uns das Behagen ganz verloren geht. Wirklich ist es eine Hauptsache, daß der Mechanismus nie in den Vordergrund treten, daß seine Künstlichkeit nicht mitspielen darf, daß wir die „Mache" nicht bemerken dürfen. Viele unsrer neuern Dramatiker suchen mehr unsre Bewundrung für ihre Geschicklichkeit im Kombinieren als unsre Teilnahme für die Personen und für die Bedeutung des Ganzen, d. h. für den geistigen Gehalt zu gewinnen. Dies ist ein unendlich leeres Treiben. Das ist der große Kunstverstand, der sich versteckt, nicht der sich vordrängt. Sowie unser Verstand unmittelbar durch den des Dichters angeregt wird, läßt

er Phantaſie und Empfindung nicht aufkommen; er rechnet dem Rechner nach, und das Werk, das Kritik ſchuf, macht die Zuſchauer zu Kritikern und wird kritiſch aufgenommen, nicht anſchauend, wie das Werk des anſchauenden Dichters. Mit der Gedankenunterlage, dem pragmatiſchen Nexus in einem poetiſchen Werke iſt es wie mit dem ſymmetriſchen Schema, welches der bildende Künſtler ſeiner Darſtellung unterlegt. Man darf weder fühlen, daß es vorhanden iſt, noch darf man fühlen, daß es fehlt — ähnlich wie mit der vollkommnen Geſundheit, die weder normale Thätigkeit noch abnorme Stockung oder fieberiſche Erregung als ſolche empfindet. Hauptſache iſt, auf die Phantaſie zu wirken, die Phantaſie zur Vermittlerin der andern Kräfte zu machen, an keine andre unmittelbar zu appellieren. Sowohl die ſchroffe Verſtandeserregung, wenn ſie ſichtbar wird, als die unmittelbare Sinnlichkeit thut der poetiſchen Wirkung Eintrag. Daher darf auch die äußre Szene nie etwas an und für ſich bedeuten wollen, desgleichen ihre maleriſche Ausfüllung, Gruppierung u. ſ. w. Sie darf nie ſo ſtark individualiſiert ſein, daß man ſie als etwas Beſondres bemerkte. Beſſer, wenn die Phantaſie, vom Vorgange erregt, ſie ausmalt, was ſie ja auch mit den Perſonen thut; wie die innre Bedeutung eines poetiſchen Menſchen die Perſon des darſtellenden Schauſpielers vergrößert und verſtärkt, ſodaß wir überraſcht werden, wenn er in gewöhnlicher Kleidung uns nachher begegnet und wir gewahren, daß wir in ihm nicht ihn auf dem Theater ſahen, ſondern ein Produkt unſrer Phantaſie. Der Dichter muß womöglich ſo verfahren, daß der ganze Zuſchauer in ein Organ ſich verwandeln muß, daß er nicht mit dem leiblichen, ſondern mit dem Auge und Ohr der Phantaſie ſieht und hört, daß der innre Sinn ganz als Phantaſie wirkt. —

Julius von Tarent von Leisewitz

— Die Handlung ist bedeutend, wirklich tragisch; denn keiner, der darin leidet, leidet unschuldig; sie geht aus den Charakteren und Leidenschaften natürlich und notwendig hervor ohne Intrigue. Die Klarheit der Komposition, die Milde und Weichheit erinnert an Goethe. Die Sprache steht zwischen der naiven Goethes und der reflektierenden Schillers in der Mitte. Das Stück könnte heute geschrieben sein, so wenig veraltet ist sie; die Schillerische in dessen ersten Stücken scheint viel älter zu sein. Der Julius ist sichtbar das Vorbild des Don Carlos, aus dem Aspremonte ist Posa geworden durch Identifizierung mit dem abenteuerlichen Chevalier, der einst auf kurze Zeit mit Weltverbesserungsschwärmerei die Seckendorfe und Grumbkows, die deutlichen Vorbilder von Alba und Domingo, aus der Gunst Friedrich Wilhelms I. verdrängte. Noch hat Schiller den Katte in den Posa verschmolzen und den jungen alten Fritz in den Carlos. Das Motiv der Verdächtigung der ehelichen Geburt der jungen Prinzessin ist aus den Memoiren der Markgräfin von Baireuth, Friedrichs Schwester. — Der ganze Carlos steckt darin, es fehlt nur das Motiv der Verliebtheit in die Mutter. —

Wenn die Schillerischen Erstlingsarbeiten Theaterspiel vor dem Julius voraushaben, so erfreut hier die Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit der Handlung, die durchsichtige Komposition, die treffliche Charakterzeichnung, die im besten Sinne geistreiche, fein abgewogne Sprache, die treffliche Schilderung der Seelenzustände, die den Hamlet und Romeo zum Muster hatte und wieder zum Don Carlos Vorbild geworden ist. Die Zwillinge sind unstreitig drastischer und haben einen Vorteil vor dem Julius in der Stimmung und dem Phantasieschwunge; was die Sprache betrifft, stehen

ſie weit dagegen zurück. In den Zwillingen glaubt man ſchon in der erſten Szene mehr an den tragiſchen Ausgang, als hier eine Zeile vor dieſem ſelbſt. Dafür braucht man dort eine gute Zeit, um ſich in den Grad der Leidenſchaft hineinzufinden, mit dem der Anfang gleich den Zuſchauer überraſcht. Großartiger und gewaltiger ſind die Zwillinge jedenfalls. — Das Heißwerden des Guido in demſelben Maße, als Aſpremonte kälter wird, iſt außerordentlich wahr; die beiden Hauptcharaktere ſind trefflich kontraſtiert. —

Konradin von Klinger

Die politiſchen Debatten ſo erſchöpfend, wie bei Schiller, und dramatiſch charakteriſtiſch belebt. Die Charaktere gut kontraſtiert, beſonders das Elegiſch-Jünglingshafte mit den Vorzeichen eines tüchtigen Mannes im Konradin rührend ſchön; Karl und Flandern, Konradin und Heinrich. Etwas gedrängt müßte es noch heute Glück machen.

Die Zwillinge von Klinger

Das Stück ganz wie gemacht, die Geſetze der tragiſchen Stimmung daran zu lernen. Das Ende ſteckt ſchon in der erſten Szene und wird nur herausgewickelt. Eine Steigerung iſt eigentlich nicht im Stücke, nur ein allmähliches Näherkommen des Befürchteten, das, wenn es kommt, nicht den Verſtand und die Phantaſie, nur das Gefühl überraſcht, daß nun Thatſache iſt, was ſolange drohte, eine zu werden. Dabei iſt alles Gewaltſame in die Szene verlegt, die Mißhandlung durch den Alten, der Mord ſelbſt. Guelfos Stimmung iſt gleich im Anfange ſo, daß nur wenig Steigerung möglich iſt. — Im Anfange weiß man nicht recht, was man denken ſoll; es fällt ſchwer, ſich

ſogleich in einen ſo hohen Grad der Illuſion zu verſetzen, als die bereits hochgeſtiegne Leidenſchaft Guelfos bedarf. Es wäre vielleicht beſſer geweſen, die Expoſition durch weniger beteiligte machen zu laſſen und uns auf den erſten Auftritt Guelfos dadurch beſſer vorzubereiten, wenn es nicht möglich war, den Guelfo erſt in einer ruhigern Stimmung uns bekannt zu machen. Eine theatraliſche Handlung iſt kaum vorhanden. Man kann daraus lernen, was Virtuoſität in der Ausführung vermag, daß, iſt der Plan nur ohne Widerſprüche, er ſo einfach ſein kann, als nur möglich. Charaktere und Situationen ſind lebendig, wahr und zwingend, obgleich bloß im Dialoge entwickelt. Keine Szene will für ſich etwas gelten, ſie ſind alle nur des Ausgangs wegen da, dieſen möglich und notwendig zu machen. Das Auftreten der Perſonen iſt ziemlich willkürlich. Das Stück hat nur einen Effekt und will ihn und erreicht ihn nur in ſeiner Totalität. Die Leidenſchaft iſt unendlich wahr und doch künſtleriſch geſchildert. Nichts kann erſchrecken, weil jede Körperlichkeit des Schrecklichen ſeinen Schatten lange vor ſich her in die Stimmung wirft. So wird ſchon im erſten Akt und immer wieder der Mordentſchluß ausgeſprochen, ſodaß man an ihn gewöhnt iſt, ehe er wirklich zur That wird; desgleichen die That des alten Guelfo ſchon als Ahnung vorher. Wie nötig das, lernt man an der Emilia Galotti. Odoardos That kommt uns immer noch zu unerwartet, und daraus entſtehen am Ende die Einwendungen gegen das Stück, wenn die Urſache auch von jedem wo anders geſucht wird. — Es iſt im Anfange ſchon alles fertig, der Haß Guelfos, was ihn irgend zur That treiben kann, die Bevorzugung der Eltern von Kindheit an; auch Camilla iſt ſchon Ferdinands Braut. — Es iſt auch kein Schimmer von Hoffnung, der die Stimmung ſtören könnte, nichts, was uns verleiten könnte, irgend einen andern Aus-

gang zu erwarten. — Alles ist Begebenheit in dem Stücke, Folge von vor dem Stücke Beschloßnem und Gethanem; die Aktion der Mißhandlung und des Brudermordes in der Szene; die Tötung Guelfos durch den Alten steht just am Ende des Ganzen, wo ein Abschluß nötig war.

Nur bei solch einfacher Handlung lassen sich die innern Motive und das psychologische Detail ohne Sprung entwickeln; bei reicher Handlung drängen und verwickeln sich die Empfindungen der Personen so, daß sie kaum klar zu machen sind, wenn man nicht welche davon wegläßt, ein Mangel, der bei ruhiger Betrachtung nicht zu verbergen ist. Am besten, man erfindet eine Katastrophe mit leidenschaftlicher Aktion und schafft das übrige Stück aus den Motiven, die uns die Aktion am Schlusse möglich, notwendig und vom Anfang an ebenso, wie sie erfolgt, erwarten läßt. — Es ist dasjenige Stück, in dem unter allen, die ich kenne, Shakespearische Charakterzeichnung, Malerei der Leidenschaft, psychologisches Detail und tragische Stimmung mit der konzentrierten Form der Neuzeit am ungezwungensten und glücklichsten vereinigt ist. Nur der Charakter des Grimaldi ist trivial; die Sprache ist teilweise zu schwülstig und mit zu wenigem dramatischen Fortschritt. Zuviel hin und her. Ob es für die Bühne nicht doch zu arm ist an Handlung? —

Die Agnes Bernauer des Grafen Törring

Ein außerordentlich solid gearbeitetes Stück, geschlossen und vom besten Zusammenhang, reich an dramatisch-theatralischen Momenten. Voll Zweckmäßigkeit und Übereinstimmung, die Charakteristik ganz gut, wenn auch nicht in Shakespearischer Weise ideal durch Individualisierung, und ohne große Innerlichkeit und Poesie. An Nachdruck fehlts nicht. Nichts Raffiniertes,

alles solid, natürlich, wenn auch hausbacken. Mit großer Kunst die Schuld nicht ganz von Ernst abgewälzt, aber doch so, daß die Versöhnung am Ende nicht beleidigt. Hier ist Shakespearische Ironie. Man kann sich denken, daß Ernst im Innern gar nicht so unzufrieden mit dem Ausgang ist, aber es ist nichts davon ausgesprochen. Das Gefühl ist zufriedengestellt, wenn auch der Verstand über den Buchstaben hinausgehen kann. Die Endstimmung nicht von besondrer tragischer Tiefe, was von der idealen Flachheit der Hauptcharaktere herkommen mag. Albrecht und Agnes zeigen sich durchaus würdig und edel. Von einer Heraushebung einer Schuld in den Helden wenig oder nichts. Albrecht kommt zwar zu dem Gefühle, daß er gegen die Fürstenpflicht gesündigt, und Agnes ist sofern Schmied ihres Geschickes, daß sie den Tod wählt und jede Rettung durch Trennung und Untreue verwirft. Sonst ist nicht einmal Spur eines Frevelns in beider Liebe; sie sind sehr tugendhaft, aber bei alledem durch viele dramatische Momente nicht so langweilig, als sie sein könnten. Das „Wimmern" müßte man jedenfalls für unsre Zeit aus Agnes Rolle streichen. Der Geist des Ganzen ist männlich und tüchtig. Psychologische Feinheiten, Aufschlüsse über die Tiefe der menschlichen Natur sind nicht darin zu suchen; die Malerei der Leidenschaften ist ebenfalls nicht virtuos. Die Motive sind fest und tüchtig. Man kann alles glauben. Die Ökonomie der Komposition musterhaft, die Aussparung z. B. In der Ausführung alle Absicht sehr gut versteckt. Das Entstehn der Entschlüsse, das auf einen Gedanken gebracht werden wie zufällig, einen Gedanken, der dann ganz notwendig und natürlich den Entschluß macht, das ist musterhaft. Die schlichten Gesinnungen gewinnen durch den schlichten Vortrag, der die Bescheidenheit der Natur niemals verletzt. Besonders zu loben, wie alles aus dem Ganzen

geſchnitten. Der Mangel von feinern Zügen wird als dem einfältigen Charakter jener Zeit entſprechend zum Vorzug.

Die Hebbeliſche Arbeit kann ſich mit dieſer in den Hauptſachen durchaus nicht meſſen. Iſt ſeine Agnes ein plaſtiſcheres Charakterbild, ſo iſt ſie doch noch weniger tragiſch als die Törringiſche und dramatiſch beſonders weit hinter dieſer. Die Verarbeitung des Hiſtoriſchen übertrifft an Überſichtlichkeit und dramatiſcher Zweckmäßigkeit hier weit die Hebbeliſche. Hier iſt die Praxis, beſonders das Zuſammendrängen, das durch geiſtreiches Arrangement immer klar, flüſſig, ungezwungen, einheitlich, ſtetig zuſammenhängend bleibt, zu bewundern.

Die Schwierigkeit der Bernaueringeſchichte als Dramenſtoff genommen liegt darin: er iſt ein gemiſchter aus hiſtoriſchen und pathetiſchen Elementen. Um rein hiſtoriſche Behandlung zu erfahren, liegt der Stoff zu weit von der Weltgeſchichte ab; er iſt hiſtoriſch nicht wichtig genug. Für eine reine Liebestragödie iſt er nicht typiſch genug, hat er zuviel hiſtoriſche — in dieſem Fall alſo proſaiſche — Beimiſchung. Auch fehlt der Abſchluß. Es wären zwei Möglichkeiten der Liebestragödie. Entweder die Liebe ſiegt im Kampfe gegen die Welt, die zwar über Glück und Leben, aber nicht über die Treue der Liebenden Gewalt hat. Oder die Welt gewinnt Gewalt auch über das Innre der Liebenden durch die Schuld der Liebe. Im erſten Falle ſtehen die Liebenden durchaus für einen Mann, beſiegen alle Verſuche, ſie zu trennen. Die Väter ſtänden gegen dieſe Liebe auf. Ernſt wollte Baiern vor dem Bürgerkrieg, den Sohn vor Reue, ſein Haus vor der Gefahr des Thronverluſtes retten; da kein mildres Mittel hilft, braucht er das härteſte, er läßt ſie töten. Dieſe Gewaltthat tötet den Sohn mit, und er hätte nicht allein, was er retten wollte, verdorben; er müßte ſich auch

als den Mörder seines Sohnes anklagen. Die Tragödie würde eine Verherrlichung der Unbesiegbarkeit von Liebe und Treue, und doch fielen die Liebenden nicht schuldlos, da sie bewußt den Kampf mit der Welt beginnen. Hier wären drei Hauptpersonen oder vier. Ein stolzer Fürst und ebenso stolzer Freireichsstädter.

Im andern Falle müßte die Schuld, die aus der Liebe hervorgeht, rückschlagend die Liebe vergiften. Der Liebende selbst müßte den Untergang der Geliebten auf seine Seele laden. Sie den seinen als ihre Schuld fühlen. Es würde eine Ehetragödie. Ernst müßte hier schuldlos gehalten sein, um nicht zu wichtig zu werden. Das Stück müßte fast nur zwischen den beiden Gatten spielen. Das Historische müßte in diesen beiden Fällen sehr zurücktreten, dürfte bloß den Rahmen abgeben. Jedenfalls könnte der Dichter der Geschichte nicht treu bleiben und müßt es auch nicht, wenn das Stück kein historisches sein soll. Entweder müßte Albrecht sterben, oder Ernst an der Gewaltthat schuldlos sein.

Will man es als historisches fassen, so möchte die Törringische Behandlung nicht leicht zu übertreffen sein. Und vielleicht liegt der geringere Eindruck, den sie macht, eben in dem Mangel an historischer Wichtigkeit.

Die naiven Frauen Goethes

Goethe hat sich in seinen naiven Frauen die Natur wohl zu passiv gedacht; überhaupt von der Natur nur die stillere, passive Seite reproduziert; es scheint fast, als habe er unter Natur eben nur das Pflanzenmäßige, will sagen, das stille Wachsen verstanden, das in sich Geschmiegte, Gebundne. Der Instinkt der Sinnpflanze, deren berührter Zweig sich schamhaft senkt, war seiner eignen Natur verwandt; für den Instinkt des Kindes und Naturmenschen, der geschlagen oder auch nur be-

rührt ſchlägt, hatte er keinen Sinn. Seine Natur war doch nur eine halbe; im Shakeſpeare, auch im Sophokles (Antigone) haben wir eine ganze. Shakeſpeares Frauen haben dieſelbe Naturbeſchloſſenheit und Ganzheit wie bei Goethe bei weit reicherm Gehalte. Goethe ſtellt ſein eignes Verhältnis zur Natur ſehr ſchön und treffend im Fauſt dar. Der Erdgeiſt, die ganze Natur erſchreckt ihn, zu der bloß leidenden Seite der Natur, zu Gretchen zieht es ihn hin. Shakeſpeare dagegen flutet, flammt und ſtürmt mit dem Erdgeiſte und denkt mit ſeinen paſſiven Geſtalten, z. B. mit Heinrich VI. u. ſ. w. ihre paſſiven Gedanken. Wer das Muſter der Gretchen recht benutzen will, der muß bedenken, daß der Typus der weiblichen Natur darin zu abſtrakt gefaßt iſt; als wenn das Weib eben nur und nichts als die paſſive Seite der Natur darſtellte; — ich möchte wohl daneben den Mannestypus ſehen, der, ebenſo abſtrakt gefaßt, ohne alle Empfindung als ein abſoluter Handler erſcheinen müßte. Der Unterſchied der Geſchlechter iſt eben nur ein relativer. Es kann ein Weib voll Heroismus ſein und dennoch naiv erſcheinen: Antigone. — Die Hauptſache iſt eben nur, daß die Natur in ihr heroiſch, und daß dieſer Heroismus ein weibliches Äußere tragen muß; d. h. ſie muß aus dem unmittelbaren Gefühle heraushandeln. Der Inſtinkt, das Weſen ſelbſt durchbricht das Weſenfremde, die Reflexion, und ſetzt ſich in der Antigone ihr zum Trotze durch. — Das Rechte iſt, daß man Ideale darſtellt, die aus ihrer Natur heraus, nicht mit Bewußtſein, am wenigſten mit Selbſtbeſpiegelung ideal ſind. Das ſchließt ſchon das Hohle, Preziöſe u. ſ. w. aus. Ein Beiſpiel eben die Antigone, die durchaus ein naives Ideal iſt und darum weder dem Kunſtideale noch der Naturwahrheit widerſpricht. —

Gretchen im Faust

Am Faust ist so recht zu sehen, welchen poetischen Vorteil das Schlanke und Primitive giebt. Gretchen könnte uns nicht so als das Bürgermädchen und als das Weib selbst erscheinen, wenn wir mehr von ihr wüßten. Die Mächte, die sie beleidigt, sind unsern Sinnen gar nicht und selbst der Phantasie nur wie ein bloßer leichter Schemen hingestellt; ihre Mutter sehen wir gar nicht, wir hören bloß von ihrer Strenge und Frömmigkeit, und sehr vorübergehend, nur andeutend reden. Wir sehen sie selber nicht in ihrer eigentlichen Umgebung, wodurch sie uns schon zu individuell würde; nicht einmal, daß sie einen Bruder hat, wissen wir im Anfange. Wir sehen bloß das Weib und das Motiv der Liebe, allerallgemeinste, primitivste Motive. — Merkwürdig, daß beide, Goethe und Shakespeare, bei gleich idealer Behandlung, auf entgegengesetztem Wege gehend, das ähnliche erreichen, Goethe durch Zusammendrängen, Shakespeare durch Ausdehnung der Gestalten diese von der gemeinen Wirklichkeit isolierend. Beiden ist es mehr um den Gehalt ihrer Darstellungen zu thun, d. h. um Darstellung des Gehaltes ihrer Geschichten. Beide haben das Primitive und Schlanke, das Wunderbare, die kurzen Szenen, den reichen Wechsel, die Mischung des Heitern und Ernsten, die verschwindende Kausalität, wodurch es scheint, als habe die Phantasie allein alles geordnet, die ideale Behandlung von Zeit und Ort, das Erheben des Dialoges über die gemeine Wirklichkeit, das Ausklingen der Stimmung und das Abschließen der einzelnen Szenenstimmungen gegeneinander, das poetische Sichgehenlassen des Gehaltes bei völlig versteckter Maschine, das Vorherrschen des Zuständlichen, auch des Leidens über das Handeln gemein. Shakespeares wahre Größe wird durch diese Vergleichung

erſt recht ſichtbar. Goethe erreicht die ideale Wirkung dadurch, daß er das Schreckliche bloß andeutet und aus der mildernden Entfernung der Vergangenheit volksliedartig herüberklingen läßt, Shakeſpeare aber weiß die ſinnliche Gegenwart des Schrecklichen zu idealiſieren. Goethe vermeidet das ſittliche Urteil um der Wirkung willen, Shakeſpeare bedarf dieſes Kunſtgriffes nicht. Selbſt der Teufel muß ein im Grunde eigentlich guter Kerl bei Goethe werden. Shakeſpeare blendet ſeinem Edmund, Goneril, Regan nicht das mindeſte davon an; aber weder die Schönheit dieſer Geſtalten noch die ſittliche Wirkung des Stückes leiden darunter. Es iſt erſtaunlich, welche Idealität Shakeſpeares Talent beſaß.

H. von Kleiſt

Was H. v. Kleiſts Erfolg bei dem großen Publikum hindert, iſt: 1. Daß er alles auf die Spitze treibt, nicht Maß zu halten weiß; dadurch bekommen ſeine Fabeln etwas Raffiniertes, Überſpanntes, Abſichtliches, z. B. die grelle Symmetrie in der Kataſtrophe der Schroffenſteiner u. ſ. w. 2. Daß er ſeine Probleme mehr mit und für den Verſtand einrichtet, den Shakeſpeare ſtets bloß kontrollieren und ſozuſagen negativ zu Grunde liegen läßt. Dadurch wirkt Kleiſt nicht als Totalität und darum auch nicht auf die Totalität. Seine Führung hat etwas Spitzfindiges; er trägt ſeine Geſchichte vor wie ein Kriminaliſt, bei dem der Scharfſinn der pſychologiſchen Motivierung die Hauptſache, der aber gemütlich an den Geſchichten ſelbſt ohne Teilnahme iſt. So ſucht er auch durch das Rätſel, in welches er ſeine Fabeln verwandelt, mehr den Verſtand zu ſpannen. Der Gott bleibt bei ihm in den Wolken, und dadurch entſteht ſein Tragiſches; dies iſt bei ihm eben, daß die Menſchen leiden und handeln, ſie wiſſen nicht warum

und wozu. In der Aufschrift an jenem Hause, die ihm so wohl gefiel, liegt seine tragische Formel: „Ich komme, ich weiß nicht von wo, ich bin, ich weiß nicht was — ich fahre, ich weiß nicht wohin — mich wunderts, daß ich so fröhlich bin.“ — 3. In seiner Sprache, die das direkte Gegenteil von Shakespeares, in dessen Leidenschaftsausbrüchen große Gedanken als Glieder des Naturlautes mit dahin fluten, während bei Kleist, was vom Naturlaute darin, als Musik des Gedankens. Wenn uns bei Shakespeare die Leidenschaft geistreich erscheint, so zeigt sich uns bei Kleist der Verstand als Leidenschaft. Alles das läßt sich darin zusammenfassen, daß bei Kleist, wie bei Lessing, der Verstand das Medium der Darstellung, nicht bloß der Disponent; während bei Shakespeare das Medium die Phantasie und unmittelbares Gefühl ist. Daher fehlt es Kleist an der Beredtheit der Leidenschaft. Er ist Goethe und Schiller zu weit ausgewichen. Wie er selbst Verstand sein und Leidenschaft darstellen sollte, wie Shakespeare, ist er Leidenschaft und stellt Verstand dar. —

Modern französisches Drama

Ich glaube, daß die neuern französischen Dramatiker die Sache so machen: Nachdem die Expositionsszenen und die äußersten Umrisse der Handlung erdacht sind, sagt der Autor zu sich selbst: Jetzt muß der auftreten, den man am wenigsten erwartet. Das wird möglich gemacht, wenn auch nicht wahrscheinlich. Dann muß der kommen, von dem der Zuschauer zum besten der Personen, für die er sich interessiert, am meisten wünscht, er komme nicht. Es muß das geschehen, wovon man wünscht, es geschehe nicht. Auch das wird möglich gemacht und immer wieder das Erste mit dem Neuhinzugekommenen in möglichste Harmonie und Verbindung gebracht. Dazu wird darauf gesehen, daß

gegen das Ende eines Aufzugs womöglich die sämtlichen Personen des Aufzugs, am Ende des Stückes die des Stückes auf der Bühne sind. Nach dieser Methode ist es eben nicht zu schwer — wenn auch kein Kunstwerk — doch ein Kunststück zuwege zu bringen, und solch ein Dramatiker rangiert dann wenigstens mit dem Taschenspieler. — Hinsichtlich der Einheit der Szene gilt, was Schlegel von den französischen Klassikern sagte — es müßte heißen: „Der Schauplatz ist auf dem Theater" — auch für die Scribes und seiner Schule. Ebenso sind ihre Expositionen unwahrscheinlich und fallen aus dem Tone. Ihre Figuren haben scharf ausgeschnittenes Profil, aber keine Tiefe. Man merkt, daß sie nur für drei Stunden der Aufführung gemacht sind, sie haben etwas von den mechanischen Figuren, die, so lange das Uhrwerk in ihrem Innern geht, erstaunenswerte Bewegungen machen; aber sie haben kein selbständiges Lebensprinzip; sie haben Charakter und Persönlichkeit nicht für sich, sondern um die Zuschauer zu unterhalten. Es sind Marionetten, deren Bewegungen man nicht aus ihrem Innern heraus, sondern an den Drähten ansieht, was sie jetzt für ein Kunststück machen werden. Sie sind nicht, sie repräsentieren nach einer Konvenienz, — Papiergeldmenschen, — sie sind die Karten, mit welchen der Taschenspieler Kunststücke macht, und das Publikum findet ein ähnliches Amüsement, wenn es just die Karte fallen sieht, von der es dies am allerwenigsten erwartet hatte. Wie der Dichter nun ein Taschenspieler, so muß der Schauspieler eine Art Gliederpuppe sein. So sind auch die Figuren, die nur von einer Seite dem Publikum gezeigt werden, auf der andern gar nicht ausgeschnitten und koloriert. Alles existiert nur, soweit es dem Zuschauer gezeigt wird. Der philosophische Betrachter, der die Figuren genau zu betrachten gewohnt ist, findet denn Figuren mit einem Arme, mit

einem halben Gesichte, er bemerkt schon aus der Ferne, daß die Figuren keine Rundung haben. Die Kälte, die über das Ganze ausgegossen ist, wird notwendig, denn alles Mechanische ist an sich kalt, und das Gefühl würde in dieser Umgebung nur lächerlich werden. Da sind keine Gefühlsabstufungen, keine Seelenzustände, wie sie wirklich sind; da ist kein Wachsen, kein Werden; der Draht wird angezogen, und der Mechanismus thut seine Schuldigkeit. Sprühteufel, die explodierend Erstaunen und Überraschung erregen, aber nichts hinterlassen als Dampf.

— Ein Stoff für alle, eine Form für viele, einen Inhalt für die besten; Klarheit, Raschheit, Nachdruck.

Die Waise von Lowood von Charlotte Birchpfeiffer

Die Verfasserin hat nach ihrer Weise einige Szenen aus dem Romane notdürftig ins Dramatische übersetzt, andre Szenen hinzugefügt, in welchen gesagt wird, was man in jenen wissen muß, und noch andre, weil jedes Ding ein Ende haben muß, und das Ende des Romans hier doch gar nicht zu brauchen war. Jene entlehnten Stellen sind dann hübsch genug, aber sie schwimmen auf einem wahren Sumpf von Schablone, Komödiantenjargon und salopper Zurichtung. Von einer Stimmung keine Idee. Das grausige Element der vermeinten Gratiaprobe ist freilich auch in das sogenannte Schauspiel aus dem Romane übergegangen — bloß um des Brandmordversuches willen, denn es ist alles anders gewendet; was im Romane eine Last zu stützen hat, ist hier ein Pfeiler, dessen Stärke mit der Schwere seiner Last in gar keinem Verhältnis steht. Das Grausige geht, ohne eine Stimmung zu erregen, spurlos vorbei, einen rechten Zweck hat es gar nicht, und man fragt zuletzt: Aber wozu denn nun das alles? Selbst an den beiden Hauptpersonen wird man immer nur soweit gefesselt,

daß man begreift, man könnte wirklich von solchen Charakteren gefesselt werden, wenn die Autorin verstände, wie man das macht. Also auch: wozu nun zwei Charaktere, die so bedeutend sein könnten, mittelst deren eine wahrhaft dramatische und tragische Wirkung erreicht werden könnte, für eine Wirkung verbraucht, für die jede andre auch gut genug gewesen wäre? Warum goldne Zangen in Bewegung gesetzt, um einen Pfennig aus dem Kehricht herauszuholen? — Die Leute, die neben andern stehen, müssen der dramatischen Konvenienz gemäß oft thun, als hörten sie nicht, was diese laut genug beiseite herausschrein; hier ist das Entgegengesetzte angewandt: hier hört einer aus der Ferne, was nicht zu laut verhandelt wird. Ein einfacher Mittel, jemand etwas erfahren zu lassen, was ihm die Leute nicht selbst sagen sollen, giebts freilich nicht, als daß einer zufällig in die Nähe kommt und den Horcher macht. Ob Currer Bell wohl ihren Rocheſter in solcher Situation dargestellt hätte? Schwerlich. Indes kommts hier weder auf Charaktere noch auf ihren Adel und dergleichen an. Die Hauptsache ist, daß das Publikum die Geschichte hört und sieht; auf das Was, nicht auf das Wie. Wie jener Schauspieldirektor Pütterlin, der im Dialog auch die Reden seines vis-à-vis brachte und von seiner Frau darüber beredet, sagt: Dummes Zeug! Geredt muß doch wäre! — —

Eine Lobrede auf die Birchpfeiffer zu machen, darin nachgewiesen wäre, sie sei der Shakespeare unsrer Zeit und Nation, weshalb das Geschrei derer thöricht, die den Messias immer noch erwarten; nachgewiesen, daß die Birchpfeiffer für unsre Zeit dasselbe thue, was Shakespeare für seine, und mit demselben Erfolge, also eigentlich über Shakespeare rangiere, wie unsre weitergeschrittene Zeit über seiner. Nun Vergleichung der rohen und blutigen Dinge Shakespeares

und der niedlichen, zahmen der Birchpfeiffer, wie jener groben Zeit mit ihren „Luthern“ und „Shakeſpearn“ und unſrer humanen Zeit mit unſern Redwitz und Birchpfeiffer. Shakeſpeare hat die beliebteſten Erzählungen ſeiner Zeit dramatiſiert, die Birchpfeiffer dramatiſiert die unſrer, aber mit welchem Unterſchied! Shakeſpeare überſetzt jene künſtlichen und anſtändig ruhigen Geſchichten in eine ordentliche Art Wirklichkeit und giebt ſich Mühe, in ſeinen Perſonen den Schauſpieler vergeſſen zu laſſen. Ganz hat die Birchpfeiffer nicht vermeiden können, daß die „Lorle“ und „Jane Eyres“ u. ſ. w. etwas von der Art behalten, die ſie in den betreffenden Geſchichten haben, und wahr iſts, das muß einem gebildeten Publikum unangenehm vorkommen; es wird einem in dieſen ausgeſchriebnen Stellen förmlich zugemutet, ſich Menſchen auf dem Theater gefallen zu laſſen, Menſchen mit ordentlichen menſchlichen Gefühlen und warmem Blute. Aber auf die Bühne gehören keine Menſchen mit Menſchengeſinnungen; weshalb gäbe man ſonſt ſein Geld aus und ginge ins Theater? Wirkliche Leidenſchaften u. ſ. w. erinnern an Fleiſch und Blut; wir wollen Theatergeſinnungen, Theaterſprache, Theaterhelden u. ſ. w.; wir wollen niedliche pappene und leinwandne Leidenſchaften ſehn, die uns nicht in die Angſt der Vorſtellung treiben können, es könnte ein Schaden durch ſie geſchehn. Und wenn ſie auch nicht ganz von der Anklage freizuſprechen, aus Novellen u. ſ. w. dergleichen abſchriftlich anzubringen, ſo weiß ſie doch ſchnell wieder alle gefährliche Täuſchung, als ginge die Sache nicht auf dem Theater vor, und die Perſonen wären nicht verkleidete Schauſpieler, durch Sprache und Führung der Charaktere und der Handlung zu zerſtreuen. Aber freilich wär es beſſer, wenn ſie dieſe Nuditäten, die ſogar nicht in ihre eigne gebildete Sprache hineinpaſſen, ebenfalls in ihre Theaterſprache

überſetzte. Ein gewiſſer Gervinus hat Shakeſpeare als Muſter aufgeſtellt, dagegen der große Robert Heller ausgeſprochen, daß man von der Birchpfeiffer lernen ſolle. Von Shakeſpeare kann man gar nicht lernen; verkehrterweiſe hat jedes Stück nur ſeine eigne Form, die aus der Natur des Stoffes gewonnen iſt, kein Motiv kehrt gleich angewandt wieder; keines ſeiner Stücke erinnert daher an den Souffliérkaſten, an die Pappcouliſſen u. ſ. w. Das ſoll aber nicht ſein. Hier beweiſt ſich Frau Birchpfeiffer wiederum als wahre Künſtlerin. Sie hat gewiſſe Kunſtweiſen — alberne Menſchen nennen ſie Schablonen —, welche ſie jedem Stoff oder vielmehr jeden Stoff dieſen Kunſtweiſen anzueignen verſteht — ich will nur an die bewundernswürdige Kunſt erinnern, mit der ſie zu machen weiß, daß einer im Stücke erfährt, was er wiſſen muß, und wovon die betreffenden doch haben wollen, daß er davon nicht wiſſen ſoll. Man betrachte Emilia Galotti, wie ungeſchickt iſt hier die Geſchichte angefangen; Odoardo muß wiſſen, was vorgefallen und was ſeiner Tochter droht. Da muß der Prinz erſt in der Kirche die Emilia anfallen, da muß Marinelli mit Appiani in offnen Zwiſt geraten und Claudia Zeugin ſein, und was weiß ich alles, damit Claudia das Verhältnis kombinieren kann; wie ſchnell war das zu machen, wenn der alte Odoardo zufällig ungeſehen eintrat und die ſaubern Pläne des Prinzen und ſeines Lieblings behorchte! Und wie geſchickt wird man in der Waiſe auch hier an das Theater erinnert; wie häufig kommt es vor, daß einer, indem er laut mit ſich redet, von dem gleich daneben ſtehenden nicht verſtanden wird; hier verſteht nur der fernſtehende, was auch nicht lauter verhandelt wird. Man weiß recht gut, daß jene eigentlich verſtehen müßten und dieſer nicht; die Dichterin des Romans hätte, das glaub ich ſchon, ihren Rocheſter nicht ſo horchen laſſen,

aber eben daß er sich hier von dem Vorurteil freigemacht hat, ein Charakter müsse konsequent gehalten sein, das wie jenes erinnert uns ja eben, daß wir zehn Neugroschen ausgegeben, um im Hoftheater zu sitzen. Es lassen sich Stimmen vernehmen, daß das eigentlich Bühnengerechte von solchem Schablonenwesen, wie sies nennen, ebenso weit entfernt sei als die Manier im Götz u. s. w.; es ist daher gut, wenn sich so bedeutende Stimmen, Leute, die praktisch gezeigt, daß sie etwas von der Sache verstehn, vernehmen lassen, man müsse der Frau Birchpfeiffer absehen, wie sies mache.

Ch. Birchpfeiffers „Der Glöckner von Notre-Dame“ und „Hinko.“

Wenn man Shakespeare dramatische Weisheit zugestehen muß, so der Birchpfeiffer etwa dramatische Schlauheit, Pfiffigkeit, zuweilen auch Dummpfiffigkeit. Mit schnellem Blicke erkennt sie, was bei einem Romane von der Bühne auf ihr Publikum wirken kann. Sie nimmt es heraus, rundet es ab, so gut es gehen will oder muß — freilich nur äußerlich, denn von einer idealen Komposition ist bei ihr nicht die Rede. Mit Hilfe einiger immer wiederkehrenden Schablonen weiß sie das Zusammengesetzteste ihrem Publikum zu vereinfachen. Kommt es darauf an, daß einer etwas erfahren soll, was andre geheimhalten, so läßt sie diese davon sprechen und jenen, unbemerkt von ihnen, in der Nähe stehen und zuhören. Ein Wort genügt dann, uns deutlich zu machen, was dieser darauf unternehmen will. Oder eine Person will eine andre, die nebst vielem Volke zugegen, und den Zuschauer zugleich etwas wissen lassen; sie spricht nun verblümt; die nächsten Schauspieler und Statisten um sie thun, als hörten oder verstünden sie nichts davon; nur die ver-

ſtehen ſie, von denen es die Autorin haben will, daß ſie ſie verſtehen ſollen. Eine andre Schablone iſt, daß einer dazu kommt, wenn etwas geſchieht, das ihn aufbringen muß.

Weder die Handlung noch die Charaktere haben eine Idee, an der ſich ihre Momente aufreihen wie an einem Faden. Jede Figur muß jeden Augenblick bereit ſein, mit ſich machen zu laſſen, nicht was ihr innres Geſetz, ſondern was die Frau Birchpfeiffer von ihr verlangt. Wenn einer das mit einer gewiſſen Ängſtlichkeit triebe und wohl noch mit Vorwänden beſchönigen wollte, ſo würde es nicht auszuhalten ſein. Die Birchpfeiffer aber iſt eine naive Barbaria voll kecker Unbefangenheit; ſie greift eben unbedenklich mit der Hand ins Spiel hinein, wenn die Fäden der Marionette nicht ausreichen, als müßt es ſo ſein und könnte und ſollte gar nicht anders ſein, als ſo. Wie ein geſchickter Lügner balanciert ſie mit der kecken Zuverſicht von Miene und Ton die innern Unhaltbarkeiten der Erzählung. Der eine Teil der Zuſchauer bemerkt ſie darüber gar nicht, der andre nimmts nicht ſo genau damit; ſie läßt ihm auch zu wenig Zeit, die ſchwachen Partien zu betrachten, geſchweige, daß ſie durch die vergebliche Bemühung, ſie zu verlarven, erſt ſelbſt auf ſie aufmerkſam machen ſollte. Auffallend iſt aber an ihr der gänzliche Mangel an Poeſie und Nobleſſe der Denkart, ja ſelbſt an weiblichem Zartgefühl. — Die ſinnlichen Kräfte weiß ſie trefflich ins Spiel zu ſetzen; wenn nicht durch den Reiz der Schönheit, doch durch den der Häßlichkeit.

Das Schauerlichſte iſt, wenn ſie im erſten Akt des Hinko die Spaziergängerſzene im Fauſt traveſtiert. Man weiß nicht, was alberner und hölzerner, die Verſe oder ihr Inhalt.

Wenigſtens lernt man von ihr, daß man, wenn man eine reiche, draſtiſche Handlung ohne Verwirrung

führen will, nicht mit innern Motiven operieren darf. Die allgemein verständlichsten Motive muß man zu Grunde legen, damit der Zuschauer sie aus den Handlungen ohne Mühe selbst ergänzen kann.

An der Wahrscheinlichkeit ihrer Vorgänge ist ihr gar nichts gelegen. Noch weniger hat sie Lessings Meinung, das Theater solle die Schule der moralischen Welt sein. Von dem eigentlichen Wesen der Seele und ihrer Zustände ist nichts aus ihr zu lernen, von einer Wahrheit des Lebens, wie sie Horaz fordert, desgleichen. Nicht den Weltlauf, sondern die theatralische Konvenienz stellt sie dar; man kann nicht sagen, daß ihre Bretter die Welt bedeuten; nein, sie bedeuten das Theater, ihre Figuren stellen nicht Menschen dar, sondern eben nur verkleidete Schauspieler. Man lernt nicht die Gesetze des Lebens in ihren Stücken, nur ihre eignen Schablonen. Man lernt nicht leben von ihnen, sondern nur nach Birchpfeifferischer Theatermache schlechte Schauspiele machen.

Hebbel (Maria Magdalena)

Die Marie Magdalene Hebbels, in mancher Hinsicht sehr lobenswert, leidet daran, daß die Kälte des rechnenden Dichters, dem die Persönlichkeiten nur Zahlen waren, auf seine Personen überging. Schiller giebt seinen Personen gern von seiner Wärme, Hebbel von seiner Kälte.

Der Dichter schließe menschlich mit dem Todesurteile, damit ist das Reich des Tragischen aus; die vergeblichen Windungen und Krümmungen des gewissen Opfers sind nicht mehr tragisch, sind gräßlich und passen nicht für die edelste Gattung der Poesie, sondern sind für die Leierorgel der Bänkelsänger. Der Dichter ist der Richter, nicht der Henker.

Julia von Hebbel

Das Epiſche überwiegt durch das Ganze das Dramatiſche. Die Charaktere exponieren ſich mehr durch Erzählung als durch Handlung, meiſt durch charakteriſtiſche Anekdoten von ihnen ſelbſt, die ſie ſogar ſich ſelbſt erzählen. Von einer Steigerung iſt nicht die Rede. Auch die Motive zu ihren Handlungen werden erzählt, und zwar möglichſt individualiſiert. — In der Behandlung iſt nichts ausgeſpart, kein Anwachſen, keine Unterordnung; Großes und Kleines tritt mit demſelben Anſpruch auf, kein Ruhepunkt, kein Anhalten keine Beſchleunigung. Wie eine Lavaflut ſchwerfällig unter der im Laufe zu Schlackenmaſſen gerinnenden Decke wälzt ſich das Stück fort; immer gerinnt die Handlung unterwegs zur Erzählung. — Bei Hebbel wie bei Rich. Wagner leidet der dramatiſche Fluß unter der Abſicht, in jeder Rede, ja in jedem Worte bedeutend zu ſein. — Bei Shakeſpeare haben die Charaktere ihre Ruhepunkte, ihr Eigentlichſtes zeigt ſich nur, wenn es herausgefordert wird durch die Situation; Hebbels Charaktere ſind Tag und Nacht in ihrer vollen Wappenzier; jede ſeiner Perſonen iſt beſtändig auf der Jagd nach den eignen charakteriſtiſchen Zügen. — Der Charakter iſt in jedem bis zur Monomanie geſteigert. Sie wiſſen alle, daß ſie Originale ſind, und möchten beileibe nicht anders erſcheinen. Daher kein Zug bei Hebbel wie bei Shakeſpeare und in der Natur meiſtenteils, wodurch ein Charakter ſich ohne, ja wohl wider Wiſſen und Willen verriete, keiner, in dem eine Figur die andre charakteriſieren will und ſich dadurch ſelber charakteriſiert, ohne es zu denken. Die Charaktere ſind durchaus bloß mit ihrer Lokalfarbe gemalt; kein Reflex; ſie gehen nebeneinander, ohne ſich durch Berührung gegenſeitig zu modifizieren, wie z. B. der Ruhige den Hitzigen noch hitziger macht; der Hitzige

den Ruhigen noch ruhiger; sie sprechen überhaupt nicht miteinander, nur zu einander; es fehlt der eigentlich dramatische Dialog. So verschieden die Züge der einzelnen Charaktere, so gleich ist die Art, wie sie sie auskramen in Erzählung gelegentlich ihnen einfallender Dinge, die sie gethan oder gesagt; das Haschen nach auffallenden Bildern ist allen gemein. — Die Ökonomie ist nach altgriechischem Muster; das Stück gleicht in dieser Hinsicht einem Euripideischen, bis auf die Erzählung am Ende, und wirklich hat es keinen Schluß und könnte auch keinen andern haben, als einen Euripideischen, etwa, daß nun die Dreade, die Nachbarin des Bertramischen Schlosses, in einem Epiloge den Ausgang Bertrams und der Liebenden prophetisch vorausnehmend, erzählte. — Hebbel hat die drei unvereinbarsten Dinge in seinem Drama vereinigen wollen: modernsten Stoff, Shakespearische Charakteristik und antike Form; größte Konzentration der Handlung bei ausgeführtester Charakteristik. Die Bilder selbst sind meist von einer unnachahmlichen Größe und Schönheit. — So lange die Charaktere sich episch rüsten, d. i. einen Charakterzug nach dem andern anlegen in einem Gespräche, das mehr eine Erzählung ist, in der sich mehrere ablösen, indem sie thun, als sprächen sie miteinander, ist alles herrlich; sowie es zu eigentlicher Handlung, zu wahrhaft dramatischem Dialog kommen soll, wird es absurd; so z. B. die Szene Julias mit Pietro, dann der ganze dritte Akt. Ist das eine Schwäche seines Talents, die zu verstecken er diese Form gewählt hat? Und verficht er diese Form als die rechte, um jene Schwäche zu einer Stärke zu machen? — Überhaupt sind die Hebbelischen Figuren, weil sie nicht Naturvermögen, wie die Shakespeares, sondern Denkarten darstellen, Lebensanschauungen — epischer Art, weil seine Probleme mehr kulturhistorische als psychologische sind. Die Leidenschaft ist an sich

theatraliſch und dramatiſch, theatraliſch durch ihre Energie, dramatiſch, weil ſie eine Entwicklung hat, tragiſch, weil ſie ſich ein Schickſal bereitet, das des Menſchen eignes iſt, während das Schickſal bei Hebbel mehr ein Ergebnis der Zeit iſt, in der ſeine Menſchen leben, als das ihres eignen Thuns. Sie leiden nicht, was ihre eigne Natur, ſondern was die Denkart der Zeit ihnen auferlegt, die in ihnen handelt. In ſeiner Vorrede zu Maria Magdalena wird das klar als ſeine Meinung vom Tragiſchen, in ſeinem Worte über das Drama noch mehr. Nicht mehr die verſchiednen Naturen, ſondern die verſchiednen Denkarten werden in Konflikt zuſammengebracht. Dieſe Maxime wird gewiß dem Gehaltreichtum des Dramas förderlich, aber ebenſo gewiß ſeiner eigentlichen dramatiſchen Wirkung ſchädlich ſein. Der Schauſpieler wird in eine gewiſſe Willkür geraten. Ein Charakter prägt ſich theatraliſcher aus und unmittelbarer als eine Denkart. Die Geſichtspunkte ſind hier die wahren Perſonen, die Figuren bloße Träger, bloße Figuranten. Eigentliche Menſchendarſtellung würde hier nur nebenbei und von außen kommen, während ſie bei Shakeſpeare das Zentrum, der Zweck ſeines Schaffens ſind.

Agnes Bernauerin von Hebbel

— Das Stück, welches unter allen Hebbeliſchen den ſchwächſten Eindruck auf mich gemacht hat. Ich glaube, die ſchlimmſte Eigenſchaft eines dramatiſchen Werkes iſt, wenn es kalt läßt. Dieſe beſitzt dies Stück in hohem Grade. Hebbel hat alle Mühe aufgewandt, zu zeigen, daß ſein Ernſt das Schrecklichſte glaubt thun zu müſſen, und daß ers ungern thut. Das erſte iſt ihm doch nicht ganz gelungen; wenn es ihm aber auch gelungen wäre, was wäre ihm nun damit gelungen? Iſt es die Aufgabe der Tragödie, unſerm Verſtande zu

erklären, was unſerm Verſtande wehe thut, was unſrer Sinnlichkeit gleichgültig bleibt? Seine Behandlungsart fordert von unſern Kräften nur den Verſtand auf. Wir fühlen uns höchſtens geneigt, mit ſeinem Ernſt über die Verſtändigkeit ſeiner Gründe verſtändig zu disputieren. Ich denke aber, wir ſollten fühlen. Wir ſollten mit Perſonen, an denen wir das wärmſte Intereſſe nehmen müſſen, ihre Leiden leiden, ihre Hoffnungen hoffen, für ſie fürchten und zuletzt, wenn die Furcht ſich realiſiert hat, mit ſüßem Schauder die Notwendigkeit des Vernünftigen verklärend über dem Schmerze der Leichen ſchweben ſehn. Goethe hat recht, wenn er den Verſtand in die Tragödie nur in Nebenpartien entrieren laſſen will. Einige finden das Stück wenigſtens techniſch lobenswert, als ein effektvolles Theaterſtück. Ich nicht. So z. B.: Am Leben des Sohnes Wilhelm hängt die Kataſtrophe. Wenn wir das früher wüßten! Wir erfahren es nicht eher, als da der Sohn Wilhelm tot iſt. Wir erfahren, daß etwas geſchehen iſt, das, wenn wir ſeine Folgen hätten ahnen können, uns tragiſche Furcht erregen konnte. Warum die Sprache ſo epigrammatiſch? Wir bleiben ohnedem ſchon zu kalt. Mir wird immer deutlicher, der Epigrammatismus der Sprache ſcheint ihm das eigentlich Dramatiſche, und ihm zuliebe behandelt er die Hauptſachen als Nebenſachen. Nicht Stimmung, Situation, Charakter, nicht Leidenſchaft, nicht die Wucht des Thatſächlichen, nicht tragiſches Mitleid und Furcht iſt es, was ihm zuerſt aufgeht und ihn zum weitern reizt, ſondern epigrammatiſche Dialogfragmente. Bei Grabbe wars ein ähnliches. Der Dialog iſt um nichts dramatiſcher, als in ſeinen frühern Stücken, ſeine Perſonen ſprechen nur, um ihre dialektiſche Kunſt zu zeigen. — Hebbel nennt einmal Leſſing nüchtern; wie ſoll man ihn nennen? Er iſt heiß, wie es Schneewaſſer iſt, von dem die Kinder klagen, es

brenne ſie an die Haut. — Bei Shakeſpeare iſt immer Erregung von Gefühlen die Hauptſache. Naturlaute, gegliederte. Manche Monologe ſind bei ihm nur in Worten auseinandergelegte Schmerz- oder Wutſeufzer. —

Emanuel Geibels „Meiſter Andrea“

Der Andrea iſt allerdings für die Bühne nicht konzentriert genug, wenigſtens für den jetzigen Geſchmack des Publikums, aber poetiſcher ausgeführt als irgend ein deutſches Luſtſpiel, das ich kenne. Die Sprache iſt ſchön, der Dialog voll glücklicher Einfälle; er zeigt von gutem Studium Shakeſpeares. Das Ganze macht einen angenehmen Eindruck, es macht wirklich den Eindruck von Poeſie.

Intereſſant iſts, den „Dramaturgiſchen Anhang“ dazu zu leſen. Er iſt ein Pendant zu Schloenbachs Einleitung ſeines „Königs von Thüringen.“ Vergleich ich das, was ich mit meinen eignen Figuren gewollt, mit dieſen ſelbſt, wie ſie geworden (mit dieſen beiden Avis), ſo wirds mir recht deutlich, wie reich und an wie guten Intentionen wir Neuern ſind, nur daß es uns nicht gelingt, dieſe vollſtändig zu verwirklichen. Ich glaube, wir könnten weit mehr leiſten, wollten wir nicht zuviel leiſten. Man ſollte nicht mehr in einen Charakter legen wollen, als ohne alle Erklärung herausgeleſen werden kann. Es iſt eigentlich einerlei, ob man vor Reichtum nichts giebt oder vor Armut. Die Hauptſache iſt, was wirklich in des Leſers oder Zuſchauers Hände kommt, nicht was wir in unſre Hände faſſen, um es zu geben.

Denk ich nun an die Bernauerin von Törring, ſo ſeh ich, was er darin geben wollte, empfängt der Leſer wirklich. Unſre Figuren dagegen ſind zum beſten Teile wie mit einer ſympathetiſchen Tinte geſchrieben: wir, die Dichter, ſehen, ſolang wir daran arbeiten, die

Schrift vollständig; sowie sie aus unsern Händen ist, verlöscht die sympathetische Tinte, und der Leser weiß aus den übriggebliebnen Resten, mit gewöhnlicher Tinte geschrieben, nicht, was er machen soll.

W. Wolfsohns „Zar und Bürger“

Äußerst interessante Aufführung. Wie in der Waise von Lowood der absolute Stoff, so herrscht hier die absolute Diktion. Man hat die Empfindung, als habe der Dichter, um die Charaktere und Situationen völlig sorglos, nur auf den schönsten und feinsten Wortausdruck gedacht. Das Gespräch als Gespräch, nicht als Einkleidung und so als Mittel von Charakter und Handlung. Da mir um die Sache der Dramatik selbst zu thun war, sucht ich mich so unbefangen als mir möglich dem unmittelbaren Eindruck hinzugeben.

In eine dramatische Illusion bin ich nicht gekommen, nicht einmal in eine lyrische Stimmung. Die Sprache und zum Teil auch die Gedanken haben mich immer außerordentlich interessiert, aber wie man an einem Messer, mit dem nicht geschnitten wird, den Glanz und die schöne Fassung betrachtet. Ein außerordentlich schöner Galanteriedegen. Die äußere Motivierung ist idealistisch, von einer innern, höhern Motivierung ist gar keine Spur (Vorbereitungen, Stimmungen, Steigerungen u. s. w.). Die Sprache hat viele Pointen, die Handlung keine. Man hat die Empfindung, als wären die Leute da oben nicht um ihrer selbst und ihrer genannten Interessen wegen da, sondern als wollten sie unsre Bewunderung ihrer Redekunst erregen und fingierten mit Absicht gewisse Charaktere und Situationen zu diesem Zweck, und zwar eingeständlich: sie wollen sich sich gar nicht für Praodin, Peter u. s. w. ausgeben, man soll ihre Kunst über ihrer Kunst nicht vergessen. Ich

habe mich überzeugt, daß die Schilleriſche Richtung nur durch die Situationen wirken kann. Die Allgemeinheit der Gedanken, der Idealismus läßt doch das Charakteriſtiſche nicht aufkommen. Von den Charakteren wird man nicht hingeriſſen; ſie ſind nicht gezeichnet; die Unterſchiede kommen nicht von innen heraus, ſie ſind nur oben darauf geſchrieben; ſie unterſcheiden ſich nicht in den Umriſſen, nur in der Farbe. An Situationen fehlt es nicht, aber ſie machen ſich nicht geltend. Ein Jüngling wird für ſein tüchtiges Benehmen gepeitſcht, ein braver Mann iſt zweimal wegen dergleichen in Todesgefahr, und man bleibt völlig unberührt und gleichmütig dabei. Denn das Geſpräch vergißt ſeinen eigentlichen Zweck, die beſtehende Situation uns immer gegenwärtig zu halten und auf die mögliche folgende zu ſpannen, das Geſpräch vergißt ſich und ſeine Zwecke über ſich ſelbſt. Die Reden ſind nicht die Mittel zu Charakter und Situation, ſondern Charakter und Situation müſſen nur einen Vorwand für das Ent- und Fortſpinnen geiſtreicher, wohlklingender Reden ſein. An und für ſich ſind ſie eher für den Zweck des Autors ſtörend, denn ſowie Furcht und Mitleid ſich einſtellt, behalten wir nicht mehr das Intereſſe für die Worte, ihre ſchöne Zuſammenſtellung und Wendung. Die Zeit des Idealismus ſcheint vorüber; Praodin, dieſes Muſterbild, dieſer durch und durch ideale Charakter mit allem Aufwand von Zügen der Vollkommenheit, trotz all ſeiner eignen und der Tiraden andrer über ihn ließ mich gleichgiltig und das übrige Publikum nicht weniger; Winger erreichte mit aller Anſtrengung nur einmal und einen ſchnell vorübergehenden Applaus. Peter (Devrient) war auch nicht viel glücklicher, Natalie machte ſehr wenig Eindruck. Heimgekommen hatte ich faſt keine Erinnerung, als eine wundervolle Dekoration geſehen und ein außerordentlich ſchönes

und geistreiches Gespräch gehört zu haben; keine Stimmung klang in mir nach, kein Gedanke aus dem Stücke, kein Gefühl, keine Gestalt beherrschte mich. Ich griff nach dem Manuskripte, las wieder geistreiche Wendungen und schöne Sprache, aber mehr konnte ich nicht ermöglichen. Eh ich einschlief, weckte ich jede Erinnerung, von der ich glaubte, daß sie, wenn auch nicht die Totalität und den Grundgedanken des Stückes, so doch eine Einzelheit daraus, eine Gestalt u. s. w. mir so lebhaft erwecken könnte, daß ich mich in ihr erhöht empfinden könnte, aber vergeblich. Nach Wolfssohns Mitteilungen von Einzelnem und Vorlesung des Ganzen war ich weit erregter. Ich mußte mir freilich schon damals gestehn, daß die Wirkung nicht die spezifische eines dramatischen Werkes war, aber der Gedanke, daß freiere Ausmalung, poetisches Gehenlassen mit dieser (eigentlich dramatischen) Wirkung zu verbinden möglich sein könne, regte mich so auf, daß ich an allen Pfeilern meiner Überzeugung von der Beschaffenheit des eigentlich Dramatischen rüttelte und so aus den Fugen kam, daß ich bis heute nichts zu produzieren vermochte, weil ich die schmeichelnde Notwendigkeit nicht fahren lassen mochte. Der Weg Wolfssohns war nicht der richtige, weil er einseitig nur die äußre Schönheit der Sprache als Hauptsache ansah und das Schwert, ohne damit zu kämpfen, nur in der Sonne hin- und herwendete, um seine Politur glänzen zu lassen. Aber es war doch vielleicht einer möglich, der beides verband. Eigen war der starke Besuch der zweiten Vorstellung bei so wenigem Applaus. Die glänzende Dekoration störte mich, und ich bin überzeugt, daß sie dem Stücke schadet; denn trotz allen Ärgers darüber und allem Widerstrebens nimmt dieselbe auch in meiner Erinnerung — der ich doch über dergleichen eigentlich hinaus bin — die Hauptstelle ein, und was von Stimmung in mir nachklingt, trägt ihre

Farbe. Im Buchhandel, bin ich überzeugt, wird das Werk viel Glück machen, denn es hat alles, was beſonders unſre feine Welt verlangt: es amüſiert außerordentlich, ohne einem irgend eine Gewalt anzuthun. Devrients Charakteriſtik desſelben, der es einem eleganten Stahlſtich vergleicht in einem Taſchenbuch, iſt äußerſt treffend.

Der Darſtellung der Handlung fehlt es gänzlich an Gegenwärtigkeit; die Spitzen und Keile ſind nach innen gewandt, ſtatt nach außen. Was dramatiſch am Stoffe wirken könnte, iſt nicht in wirkliche Aktion geſetzt; vielleicht, weil es keine Gelegenheit zu einer poetiſch ſchildernden Erzählung gab, die der ganzen Behandlungsart angemeßner war, als ein kräftiger Ruck in die Sichtbarkeit der Handlung hinaus; vielleicht weil er dieſe Gelegenheit gar nicht ſah, und ihm der dramatiſche Inſtinkt entweder ganz fehlt oder das dramatiſche Talent noch zu unentwickelt iſt, um es machen zu können. Ich glaube aber, der Grund liegt in der ganzen Richtung ſeines Talentes, der rhetoriſchen, die weder eine Vertiefung in das Innre der Perſonen noch eine Veräußerlichung desſelben in anſchaulicher Handlung erlaubt. Der Fluß und damit die äußre Schönheit der Diktion würde dadurch mechaniſch geſtört und dynamiſch ſeiner Wirkung beraubt. Keine Einzelnheit der franzöſiſch-klaſſiſchen Form, die ſich auf die rhetoriſche Richtung gründet, iſt zufällig: ſie gehen alle notwendig aus dieſer Grundbedingung hervor. Alles iſt Kultur und ſelbſt Peter nur ein verkleideter Kulturmenſch. Naturlaute, Blicke in das wirkliche Innre des Menſchen, das Dämoniſche in ihm u. ſ. w. ſchließen ſich notwendig aus, alle Charakteriſtik iſt nur eine ſcheinbare, die Konvention der Bildung der Zeit iſt ihre Bedingung, und ſo kann eine ſolche Poeſie auch nie die Offenbarung der ewigen Wahrheit des menſchlichen Seins werden; das Höchſte, was ſie

werden kann, ist der vollkommenste Ausdruck der Bildung einer Zeit, nicht ihres realen Gehaltes, denn der ist in allen Zeiten derselbe, sondern ihrer Ideale, ihrer moralisch-ästhetischen Konventionen.

Überall ist der Zustand fertig, denn das Keimen und Wachsen entzieht sich dem Schmucke. Das Leben in einem solchen Werke kann daher nicht von der Darstellung der Leidenschaft ausgehn; fertige Menschen begegnen sich in der Intrigue; an die Stelle des notwendigen dämonischen Dranges aus dem Innern der Natur tritt eine zufällige Absicht, er handelt nicht, weil er muß, sondern weil ein Vorteil ihn lockt; was sie sein können, sind sie schon, es handelt sich nur um das, was sie haben wollen, nicht um sie, sondern um ihre Verhältnisse. So treffen wir in „Zar und Bürger" immer auf Affekte, aber nicht auf Leidenschaften. Darum kann sich die dramatische Wirksamkeit der Figuren nicht steigern und damit die des Ganzen und die Spannung und Stimmung des Zuschauers. Sie lohen auf in Affekten und sollen dann wieder zurück auf ihren gewöhnlichen Grad; damit wird die Spannung des Zuschauers, die in einer großen, stetig unmerklichen Steigerung nach dem Schlusse zu wachsen soll, in lauter kleine einzelne Spannungen zerlegt, die immer wieder zerplatzen, eh sie sich des Zuschauers bemächtigen können, und endlich in ihrer Zwecklosigkeit zur Langeweile führen. Das menschliche Gemüt hat das Bedürfnis der Spannung und kommt der Kunst des Dichters im Anfang auf halbem Wege entgegen; täuscht der Dichter es aus Absicht oder Ungeschick einigemal, dann braucht es großer Kunst, es sich wieder zu gewinnen.

Narciß von Brachvogel

Habe nun den Narciß von Brachvogel gelesen und weiß nicht, was ich von unserm deutschen Publi-

kum ſagen ſoll. Das ganze Stück iſt wie ein Traumgeſpinſt; das ſieht zuweilen faſt aus, wie wenn Menſchen da vor uns empfänden, dächten, begehrten, handelten. Man nimmt eine Bewegung wahr; über etwas, das wie ein menſchlich Angeſicht ausſieht, fahren wie Wolkenſchatten allerlei Krämpfe; es ſcheint faſt das Mienenſpiel eines durchſichtigen, beweglichen Menſchenangeſichts, aber ſowie dies ſeltſame Spiel aus, iſt alles fort. Es iſt Bewegung ohne Exiſtenz, Mienenſpiel ohne Antlitz, abſtrakte Bewegung. Da iſt keine Geſtalt, die uns von ihrer Weſenhaftigkeit überzeugte; nichts als die Konvenienz des Dichters belebt dieſe Schatten. Da iſt keine Entwicklung nach innern Geſetzen, bloß eine Reihe von äußerlichen Kombinationen. Die oberflächlichſte Behandlung der Figuren in der Situation, daher die Vorſchriften für den Schauſpieler: „Groß, verſinkt in ſich“ u. ſ. w., ſo willkürlich wie nur in Stücken alter Schauſpieler, wie Ziegler und Genoſſen, und ebenſo wenig mit den Worten ſelber ſtimmend, die der Schauſpieler „groß“ u. ſ. w. ſprechen ſoll. Entſetzliche Beifallsbuhlerei, Spekulation auf alle Schwächen des Publikums. Was irgend einmal das deutſche Publikum hingeriſſen, davon iſt eine Doſis in dieſem Stücke. Da iſt George Sand, Balzac, Shakeſpeare, Schiller und wer weiß wer noch, aber von keinem die Seele. Die Idealiſtik Schillers hätte nie die Macht geübt, kam ſie nicht aus einem begeiſterten Gemüte, das mit voller Seele an ſeine Träume wirklich glaubte, aus einem Kopfe voll Ideen, einem Herzen voller Liebe. Hier wird ſie zur Grimaſſe. Dann die wunderliche und ſo vergebliche Anſtrengung, ſeine Geſtalten zu Rieſen zu machen, durch das wohlfeile Mittel, daß andern Perſonen betreffende Reden in den Mund gelegt werden, über die der unbefangne Leſer oder Hörer erſtaunen muß. So begreift man nicht, wie Narciß zu den Lobſprüchen der Quinault kommt, und

will man sie aus ihrer entstehenden Liebe zu Narciß motivieren (Liebe verblendet, verkleinert des Geliebten Fehler, wenn sie dieselben nicht wegräsonnieren kann, und vergrößert dessen Vollkommenheiten und dichtet ihm die an, die ihm fehlen!), so müßte man erst diese Liebe begreifen. Anstatt daß Narciß dadurch, daß die Quinault ihn liebt, in unsrer Schätzung wächst, verliert sie. Ja wenn dieses Ding, diese ekelhafte Gallerte, nur etwas besäße, was für sie gewinnen könnte, nur Witz! Ja wenn sie nur ein Bösewicht wäre, in welchem, wenn auch übelangewandte Kraft! Das Ganze, was für ihn spricht, ist seine völlige Hilflosigkeit. Aber diese, die an einem Kinde so rührend, ist an einem Manne das Erbärmlichste und Verächtlichste, was die Welt kennt. Diese Ehrlosigkeit (Hamlet, sein Vorbild, verachtet sich auch selbst, aber nur in den Momenten sittlicher Entrüstung, es ist eben der starke Hamlet, der den schwachen durch verächtliche Behandlung zum Starksein spornen will, der aus Absicht Verachtung zeigt, die er nicht einmal zu empfinden braucht; aber vor keinem andern würde er das thun. Andern gegenüber empfindet er sich überlegen, und er ist dies auch allen von theoretischer Seite) erregt moralischen Ekel, aber keine Teilnahme in einem gesunden Gemüte. Das Kombinationstalent des Autors ist bedeutend, aber es sind eben nur Kombinationen, abstrakte Verhältnisse; das Vergnügen, welches es bewirkt, rangiert mit dem, das wir bei einem glücklich gelösten Rechnungsexempel suchen. Hier haben wir ein Stück, das bloß der Geschicklichkeit seines Autors sein Dasein verdankt. Der Essex von Laube, im Grunde in dieselbe Rubrik gehörig, wie anders doch durch die Spur des Charakters, den der Autor ihm unabsichtlich aufgedrückt! Essex ist auch mehr Kunststück als Kunstwerk, aber das Kunststück eines Mannes. — Der Charakter des Narciß verrückt jedes sittliche Verhältnis in dem Stück. Hatte

die Pompadour nicht recht, einem ſolchen Gallert davonzulaufen? Aber, daß ſie ihn noch liebt, daß ſie ihn je lieben können, das begreift ſich nicht! —

Dennoch kann man aus dem Stücke lernen. Es iſt wieder ein Beweis, was Geſchloſſenheit vermag. Das Ganze iſt ein großer ſchauſpieleriſcher Effekt und deſſen Vorbereitung. Im erſten Akte hört man, die Pompadour kann ein Schrecken töten, und weiß den Mann, der ihr dieſen Schrecken erregen kann; man ſieht ihn in die Hände der Partei geraten, der es dienlich, der Pompadour jenen Schrecken zu erregen. Dadurch, daß er dieſer Mann, gewinnt Narciß ein Relief, freilich vor der Hand nur als Ding, das andre benutzen werden. Durch die Motivierung, warum er dieſer Mann, wird nebenbei noch ein Gemütsintereſſe erregt. Die Zeit, die neben der Pompadour den Narciß elend und verächtlich gemacht hat, iſt ein bequemes Ding, das, ähnlich wie in Romeo und Julie der Familienhaß, einen großen Teil an der Kataſtrophe hat, ohne daß es, da es kein Menſch, kein moraliſches Weſen, Teilnahme für ſich erregt, ſeis in Mitleid oder Haß, und dadurch unſrer Teilnahme für den Helden Eintrag thut — nur freilich weit abſtrakter, da der Familienhaß konkret darzuſtellen war, eine ganze Zeit aber ein Abſtraktum bleibt. — Nun wird die allgemeine Erwartung, daß die Pompadour durch Schrecken ſterben und Narciß das Mittel dazu ſein werde, immer individueller; zunächſt durch den Gedanken des Schauſpiels. Nun wird zweierlei das ſtete Bemühen des Dichters: das eine, immer den Endpunkt vorauszuzeigen, zu dem alles, was vorgeht, Vorbereitung iſt, daß dieſe Abſicht als eine edle, als eine auch im Intereſſe der Humanität wünſchenswerte erſcheint. Das andre Bemühen des Dichters iſt, uns ſo wahrſcheinlich als möglich zu machen, daß, wenn einmal die Pompadour an einem Schrecke ſterben ſoll, Narciß der

Mann ist, dessen Erscheinung in der beabsichtigten Art einen großen Schreck wirklich für die Marquise herbeiführen muß. Da immer davon die Rede und alle Personen darin einig, die einen in Furcht, die andern in Hoffnung, daß die Pompadour sterben werde an diesem Schreck, so gewöhnt sich der Zuschauer an den Gedanken und fragt sich selber gar nicht darüber, sondern nimmt es als unzweifelhaft an. Daneben muß nun weggeräumt werden, was den Narciß abhalten könnte, das Werkzeug zu sein; der Zuschauer aber muß einen Moment in Spannung sein, ob er nicht abspringen wird; so wird ihm der Gedanke nahe gelegt, die Pompadour könne jene Jeanne Poisson sein, die seine Frau war, deren Verlust ihn verderbt, und die er doch noch voll Sehnsucht sucht. Auch dem möglichen Einwurf des Zuschauers: Aber wie muß Narciß nicht aus dem, was er von der Pompadour und ihrem ersten Manne hört u. s. w., schließen, er sei es, und sie die Jeanne Poisson, mußte der Autor vorbauen. Es muß auch ausdrücklich von ihm selbst ausgesagt werden, daß er die Pompadour nie gesehen. Dann muß auch in der Doris etwas vorgehen, was die Ausführung vereiteln könnte, um stets den Zuschauer in Spannung zu erhalten; selbst Choiseul muß durch seine Fassungslosigkeit die Furcht erregen, die Pompadour könne erraten. Durch all das wird auch noch gewonnen, daß die Charaktere — wenn man diese Marionetten so nennen darf — in leidenschaftlicher Erregung nach dem Ende des Stückes hin steigen. Statt der individuellen Charaktere dienen die individuellen Interessen, die, unter sich feindlich, sich zu der Thätigkeit, die Katastrophe herbeizuführen, vereinigen müssen. Die Szene bei der Königin soll uns bestärken in der Meinung, der Erfolg des Planes sei abgesehen von den Motiven der Teilnehmer, ein heilvoller, damit wir sie wünschen, wovon uns eben diese

individuellen Motive Choiſeuls u. ſ. w. abhalten könnten durch ihre Selbſtſucht. So iſt dem Autor nicht allein gelungen, der Regel genug zu thun: „Nichts geſchehe, als was wir beſtimmt wurden, zu erwarten, nichts werde uns erwarten gemacht, was nicht geſchehen ſoll“; ſondern auch der andern, ſchwierigern: „Nichts geſchehe, als was wir zu wünſchen bewogen wurden, nichts mache der Autor uns wünſchen, was nicht geſchehen ſoll.“ Noch beſſer als Drücker, wenn Narciß nicht ſo ſehr oder gar oft Werkzeug andrer, wenn ſoviel Fähigkeit ſittlicher Entrüſtung noch in ihm iſt, ſeine und der Nation Schmach an dem Weibe zu rächen. So war noch nötig, daß das Ding Narciß ein Menſch werde; das geſchieht dadurch, daß er ſelber für die Rolle intereſſiert wird und bewogen, ſie zu ſpielen mit bewußter Abſicht; daß dieſe keine andre iſt, als der Tugend ſich zu weihen, etwas Gutes zu thun, was ihn auch in unſrer Teilnahme ſteigen laſſen ſoll. Daß er darin ſo weit ſteigen könnte, daß ſein Tod uns zu ſtark packte, das hat der Dichter durch die ganze Beſchaffenheit dieſer Geſtalt und ihre Führung zu vermeiden gewußt. Kurz, der einen Seite iſt genügt: wir wünſchen alles, und darum glauben wir alles, d. h. die ſubjektive Natur im Zuſchauer iſt zufriedengeſtellt. Die andre Seite, die objektive Natur — da wo die ſubjektive mit der objektiven Natur einen Vertrag ſchließt, durch den keine der andern mehr Gewalt anthut, als dieſe ihr, da iſt das Reich der Kunſt, auf der Grenzlinie des Reiches der Wünſche oder des Ideals und des Reiches der Wirklichkeit —, die Wahrheit in Menſchen zu Dingen, iſt deſto weniger befriedigt. Perſonen, Verhältniſſe, Motive, alles iſt an ſich abſtrakt oder wenigſtens nicht konkret dargeſtellt, von pſychologiſcher Entwicklung, von innrer Notwendigkeit keine Spur.

Wenn auch dieſe ebenſo weſentliche Seite dem

Stücke ganz fehlt, so ist es dennoch nach dieser Betrachtung unrichtig, den Erfolg des Stückes eben nur seinen Mängeln zuzuschreiben, der widerlichen Sentimentalität des Dichters, der Erbärmlichkeit des Helden. Freilich haben diese Mängel jenen Vorzug der Geschlossenheit und der Kunst, der äußern Motivierung des Effektes sehr erleichert, weil der Dichter über Abstraktionen leichter disponieren kann, als über konkrete Anschauungen, wenn es geschickte Kombinationen gilt; mit Gallerte ist leichter umzuspringen als mit Charakteren, die Widerstand leisten durch die genaue Bestimmtheit ihrer Merkmale.

Maria von Schottland*)

(Maria von Schottland. Schauspiel von Maria von Ebner-Eschenbach. 1860)

Soweit ich bis jetzt gelesen, finde ich, daß dies Drama eine Synthesis von Scribe und Schiller ist. Möglicherweise kommt das davon, daß diese Maria ein erster Teil zur „Maria Stuart" sein sollte. Aber wenn man beide Stücke nacheinander lesen wollte oder sehen könnte, so würde deutlich werden, daß die rhetorische Richtung Schillers nur dann zu ihrem Rechte kommt, wenn sie sich ausleben kann, wenn sie sich sozusagen zu der konservativen Masse macht, die der fortstürmenden Handlung das Gleichgewicht hält, wenn sie den Platz der Poesie einnimmt, d. h. daß, wer einmal die Partie Schillers in seinem Hervorbringen ergreifen will, sie auch so ergreifen muß, wie Schiller selber sie ergriff. So, wie es Eschenbach that, tritt nur der Irrweg Schillers heraus, nicht aber, was diesem Irrweg eine relative Berechtigung geben kann.

Soweit ich bis jetzt bin, kann ich Maria nicht für einen tragischen Charakter erklären, zumal nicht in

*) Diese hochinteressante Abhandlung Ludwigs über ein zeitgenössisches Werk, dessen Stoff ihn selbst lange und ernst beschäftigt hatte (vergl. Erich Schmidts Vorbericht zu Band IV), teilen wir dem Wortlaut nach als künstlerisches Meisterstück und als charakteristische Probe mit, welche Gedankenfülle, welche Reflexionsthätigkeit und zugleich welch schöpferisches Verlangen in dem Dichter durch die Beschäftigung mit dem Werke eines andern erregt wurde.

Shakeſpeariſchem Sinne; die Handlung geht nicht aus ihrem Charakter hervor; wenn nicht Marien hier ein himmelſchreiend Unrecht geſchähe, könnte ſie die vortreffliche Perſon bleiben, als welche ſie bis dahin dargeſtellt iſt. Der Autor hat der Geſchichte den ähnlichen Zwang angethan wie Schiller; damit die Maria ein Ideal werde, iſt die proteſtantiſche Erhebung Schottlands, überhaupt der Proteſtantismus zu einem Böſewicht am Katholizismus und Maria geworden. Um ſo wunderlicher, den Mord Rizzios dem Proteſtantismus zuzuſchieben, da Douglas eine der Hauptſtützen des Katholizismus am Hofe Marias war und nach Bothwells Untergang an der Spitze der ſchottiſchen Katholiken und franzöſiſcher Hilfe der treueſte und letzte Verfechter von Marias Rechten, eine Schlacht gegen die Murray, Morton und ſonſtige proteſtantiſche Partei focht. Das Verhältnis iſt umgekehrt; der Sieg des Proteſtantismus war großenteils die Folge der Sittenloſigkeit Marias und ihrer Vorgänger, und in dem Volke war es eben der ſittliche Unwille ſelbſt, der zum Ausdrucke kam, und das Volk das einzige geſunde Organ in dem Staate, in welchem noch ſoviel Unverdorbenheit, die Scheußlichkeiten des Hofes als ſolche zu fühlen und dagegen zu reagieren. So ſcheint es im Anfange, ehe der Maſchiniſt ſich in die Bruſt wirft. So ſind nun die Perſonen nur die Vollzieher, die einzigen Thäter der Thaten aber in dieſem Drama die beiden Religionsparteien; die proteſtantiſche iſt der Intrigant und Böſewicht; er zwingt die Maria zu dem Schlimmen, was ſie vollzieht — ihre That iſt es nicht —, um dann in Schillers Maria Stuart ſeine Rolle konſequent mit einem Juſtizmorde zu beſchließen. — Doch thut Eſchenbach mehr als Not war, um ſein Stück mit dem Schilleriſchen in Konſequenz zu bringen, und er erſcheint darin als ein animoſer Katholik, der ſein Tendenzſtück der in ihrer Spitze, dem

Papſttum, gefährdeten katholiſchen Kirche zu Hilfe ſchickt in dem weltgeſchichtlichen Kampf.

Dadurch nun ſchon iſt den Perſonen die Möglichkeit von poetiſch-ſchauſpieleriſchen Charakteren in Shakeſpeares Weiſe von vornherein abgeſchnitten. Denn ihr Handeln iſt nun nicht ihr eignes, das notwendige Ergebnis einer individuellen Exiſtenz, ſondern der äußern Umſtände. Eine tragiſche Schuld, die frei das Schickſal herausfordert, iſt nicht im Stücke; beim Anfang desſelben ſchon ſtehen wir vielmehr mitten in einer Intrigue. Der Beginner, der eigentliche Narr des Vorganges iſt Murray. Nicht die tragiſche Leidenſchaft, ſondern die Hofintrigue iſt der Gegenſtand des Stückes, daher findet auch eigentliche Poeſie keine Stelle darin, ſondern die in ſich — wie Intrigue ſelbſt — proſaiſche Rhetorik muß durch Witz, Scharfſinn, Pointen u. ſ. w. ſich von der gewöhnlichen Proſa abheben. Die — dem Namen nach — Heldin des Stückes iſt keine tragiſche, ſie iſt nicht die Schöpferin ihres Leidens und darin als Selbſtthäterin impoſant, ſondern mitleidswert — und bedürftig, welches letztre die Shakeſpeariſchen Helden nie ſind. Zeitgemäß wird das Stück hauptſächlich dadurch, daß es das Gräfin Hahniſche Problem in ſich aufgenommen hat: „Die Geſchichte von dem Rechten, den die Heldin zu ſpät findet.“

Die Geſchicklichkeit des Autors iſt groß; die Kombinationsgabe, die Kunſt auszuſparen; alle die Künſte, die Shakeſpeare verſchmäht, um den Inhalt und Gehalt ſeiner Geſchichte ſich in großartiger Notwendigkeit und Einfachheit ſelbſt entwickeln zu laſſen. Er iſt ein Meiſter in der Maſchinerie; was ich bis jetzt geleſen, iſt voll geſchickt ineinander greifender Räderchen, ganz gemacht, die Neugier bis zu leidenſchaftlicher Spannung zu treiben; er hat das Stück angelegt, wie ein Meiſterintrigant nur irgend eine Meiſterintrigue anlegen kann. Aber der tragiſche Dichter ſoll, wenn es nötig,

einen Intriganten objektiv darstellen, aber nicht selbst als ein Intrigant verfahren in der Zusammenstellung seines Werkes; hier soll er eher dem Weltenschöpfer und Regierer nacheifern. Wenige unter den Franzosen, deren Verstandesvorherrschaft diese Art zu dichten aufgebracht und ausgeübt, haben eine so kunstreiche Effektmausefalle hervorgebracht, als der Dichter der „Maria von Schottland."*) Und ich finde zu meinem großen Interesse all das zusammen in ein Stück gedrängt, alle die Mittel, denen ich jetzt nach meinem Studium und meiner innerlichen Reinigung in Konzeption und Komposition eines Stoffes prinzipiell ausweiche. Hat wirklich Devrient recht, indem er eine Geistesverwandtschaft dieses Stückes mit den meinen zu bemerken glaubt, so war ich in diesen letztern noch viel weiter entfernt von der wahren dramatischen Kunst, als ich jetzt selber denke.

Wie menschlich, ich möchte sagen wie gutmütig und ehrlich kommt einem nach einem solchen Murray ein Jago vor!

Bezeichnend ist es für die Richtung und Natur des Dichters, daß er die Geschichte an dem Ende gefaßt hat, wo die Hofintrigue vorherrscht, und nicht da, wo die Leidenschaft und die innre Geschichte vorzutreten beginnt. Und es giebt keinen bis jetzt unbearbeiteten Tragödienstoff, der für ideale Komposition und poetisches Ausleben des innersten Gehaltes, der an ethisch-psychologischer Notwendigkeit sich mit dem messen könnte, welchen der Dichter der Maria von Schottland unaufgehoben liegen ließ.

Das Unpassende der Kompositionsart und des Dialoges — oder sollte ich sagen „das zu sehr Pas-

*) Ludwig wußte nicht, daß es eine Dichterin sei, deren Werk ihn so lebhaft beschäftigte.

ſende?" — denn beides iſt lediglich künſtliches Verſtandeswerk — wird im Verlaufe des Stückes immer auffälliger. In beiden Unwahrheit und Willkür, keines maskiert das andre, ſondern eines gärt das andre in offnem Froſte an. Die Szene zwiſchen Bothwell und der Königin zweiter Akt, ſechſter Auftritt iſt die Spitze davon. Dieſes plötzliche Ineinanderfließen der beiden könnte nur der äußerſte Affekt glaublich machen. Aber nicht allein wäre ein ſolcher hier weit nicht genugſam motiviert, ſondern es iſt auch nichts gethan, ſolchen Affekt — abgeſehen von ſeiner Möglichkeit — mit ſolcher Wirklichkeit darzuſtellen, daß er uns trotz unſers Unglaubens durch die Gewalt ſeines Ausdruckes hinriſſe und zwänge, zu glauben, wir möchten oder nicht. Aber dazu hätte es einer Wärme der Empfindung bedurft, von der der Dichter wenig oder keine zu beſitzen ſcheint. Denn die Rhetorik — Poeſie iſt keine im Stücke — bis dahin, wo ich im Leſen inne gehalten, ehe ich dies ſchrieb — iſt nirgends ſo gemacht, kalt und hölzern, als eben an dieſer Stelle. Ich ſteh vor dir — in Anbetung verſunken (aber man müßte alles unterſtreichen, wollte man das Attitüdenhafte, die vergeblichen Anläufe, in Empfindung zu geraten, anzeichnen) und von des Mitleids Fülle doch durchſtrömt! Die zwei verſchiedenſten Empfindungen der Menſchenbruſt, ſie einen ſich für dich — O glühend Mitleid! demütiger als Ehrfurcht u. ſ. w. u. ſ. w. Das iſt nicht mehr Schillers Kopie, hier iſt Eſchenbach ſogleich an die erſte Hand gegangen. So mit eiskalten proſaiſchen Antitheſen hat Corneille ſeine Figuren das ſchildern laſſen, was der Zuſchauer als in ihnen vorgehend ſich denken ſollte.

Aber ich thue dem Dichter vielleicht unrecht; und jedenfalls wird ſich als Wahrheit und Schönheit ausweiſen, was ich jetzt als das Gegenteil davon tadle.

Dieſer Bothwell iſt ein Heuchler, ein noch geſchickterer Schauſpieler als Murray — ſein könnte, muß ich freilich wiederum ſagen von dieſer Charge —, und als geſpielter, geheuchelter Gefühlserguß, den das Publikum als ſolchen durchſchauen ſoll, iſt die Rolle vortrefflich. Aber dann begreift man nicht, wie er die Königin damit fängt. Aber freilich, Maria! Wir wiſſen zwar von ihrem eigentlichen Weſen noch wenig mehr als nichts; wir haben ſie noch gar nicht anders geſehen, als in königlicher Repräſentation oder im Affekte, noch nicht in einem jener Augenblicke vertraulicher, unbelauſchter Natur; wir kennen ſie noch gar nicht; wir können darum nicht über ſie urteilen. Bis jetzt iſt ſie für uns ein Konglomerat von abſtrakten Zügen, deren Zuſammenhang und Notwendigkeit uns verborgen iſt. Eine gewiſſe fürſtliche Würde, die femme incomprise der Dudevant und Gräfin Hahn ſind uns in abſtrakten Zügen angedeutet, abſtrakte Züge, die in der Hand eines Charakteriſtikers und Poeten wohl zu einem konkreten Bilde werden können, wozu jedoch bis jetzt noch nicht der Verſuch gemacht iſt.

Etwas kann man hier lernen, nämlich, daß, wenn wirkliche innere Geſchichte, Charakterwerden, ethiſch-pſychologiſche Entwicklungen dargeſtellt werden ſollen, man zur poetiſchen, nicht zur rhetoriſchen Diktion greifen muß; denn das Rhetoriſche als Mittelbares, bereits für den Hörer Zurechtgelegtes widerſpricht völlig dem Ausleben innrer Vorgänge. Mit großem Takte hat daher Schiller auf all dergleichen Verzicht geleiſtet.

Bei Schiller verſchwinden die einzelnen Menſchen vor den hiſtoriſchen Mächten, welche das Drama an Stelle jener ſpielen; dramatiſcher und tragiſcher war es, den Kampf zwiſchen der Leidenſchaft und dem Gewiſſen ausfechten zu laſſen; ſo wurde es von dem eigentlich epiſchen Boden der Schilleriſchen Tragödie

auf den dramatisch-tragischen herübergestellt. Beide haben die Notwendigkeit für sich, der epische Boden die objektive, der tragische die subjektive Notwendigkeit. Dort das ethische Gesetz in der Historie, hier das ethisch-psychologische in der Menschenbrust. Eschenbach ist weder den Schillerischen Weg gegangen, noch den der ethisch-psychologischen Tragik, den Shakespeare eingeschlagen haben würde; er hat den Weg Laubes gewählt, der von der Scribeschen comédie historique ausgeht. Bei ihm sind weder die historischen Mächte noch Leidenschaft und Gewissen die Faktoren, sondern die Intrigue ist es, nicht die Notwendigkeit des Verhältnisses, sondern die Willkür des Dichters ist dem dargestellten Vorgange zu Grunde gelegt. Nicht ist der wesentliche Gehalt des Stoffes in einem dramatischen Vorgange entwickelt und dadurch ein Typus aufgestellt worden, eine ethische Regel, eine jener Geschichten, die schon immer geschehen sind und geschehen werden, solange die menschliche Natur dieselbe bleibt; sondern das zufällige, im schlechten Sinne, Historische an dem Stoffe ist zum Teil beibehalten, zum Teil mit in demselben Charakter, nämlich des zufällig Historischen, gemein Wirklichen, erdachten Motiven vermischt, die Grundzüge des Charakters der wirklichen Personen zum Teil zu abstrakten Chargen gemacht nach dem Muster der tragédie classique, zum Teil zu solchen Chargen willkürlich, ja der Geschichte entgegengesetzt erdachter abstrakter Charakterzüge umgekehrt. Wie bei Scribe ist die eigentliche Hauptperson die Charge des sogenannten Maschinisten. Er ist zugleich das eigentliche Schicksal in dem Stücke. Dadurch ist die „Handlung" des Stückes eine Bretterhandlung geworden, d. h. eine Theaterhandlung und die Personen Theaterfiguren, die nur auf den Brettern eine von dieser Handlung geborgte, gemachte Existenz besitzen. Die Sprache ist ebenso eine Bretterſprache, die konventionell-

rhetoriſche Schillers, aber ohne das Durchſcheinen des Dichtergemütes wie bei Schiller. Wo die Perſonen keine Menſchen ſind, mag immer der Dichter ſeine eigne Menſchheit ſprechen laſſen, wo die Perſonen blutlos ſind, mag immerhin das Blut des Dichters durch ihre fahlen Wangen hindurchſchimmern. Die Kälte der Intriguenkompoſition und der rhetoriſchen Diktion muß von der Wärme eines Dichterherzens balanciert werden, ſonſt kommen wir nicht über ihre Proſa und Unwahrheit hinüber. Wo ſo wenig oder gar kein menſchlicher Reichtum der Charaktere, dürfen die Situationen nicht ſo raſch wechſeln, denn wenigſtens in einem von beiden will Zuſchauer wie Leſer traulich heimiſch werden, in den Charaktern oder in der Situation. —

Und doch bekommt die Szene Marias mit Bothwell noch ein warmes Kolorit, aber der raffinierte Theaterſtreich mit dem lauſchenden König und dem fallenden Vorhang erinnert nur zubald wieder an die Bretter. Die Königin weiß ſich zu helfen, trotz der Königin Laubes im Struenſee, die, ebenfalls von ihrem Gatten in einer zweideutigen Situation — Struenſee kniet vor ihr und hat ihr ebenſo ſeine Liebeserklärung gemacht, wie hier Bothwell der Maria — belauſcht, die Gegenwart von Horchern bemerkend, dem Struenſee ihre Hofdame zuſagt, als hätte der eben ſeine Werbung um dieſelbe knieend vorgebracht. Mir fallen hier Leſſings Worte ein: „Ich weiß nicht, ob es ſchwer iſt, ſolche Erdichtungen zu machen, aber ich weiß, daß ſie ſehr ſchwer zu verdauen ſind.“ — In dieſem Punkte hat doch Gutzkow weit mehr Takt als Laube und ſeine Nachfolger; bei ihm wird man dergleichen kaum finden. Solchem Empreſſement auf Applaudiſſement ſpekulierender Poeten, wie ſteht dem die Kühle und Natur der Fabier edel, ſchön und groß gegenüber! Wenn der Dichter das Fatum ſpielt, ſoll der Theatermeiſter nicht

die christliche Vorsehung spielend zu Ehren bringen. Ich fürchte, dieser Vorhang ist schuld an Marias Tod; hätte doch der Theatermeister ihn recht fest angenagelt, die Geschichte Schottlands und Englands hätte vielleicht eine andre Wendung erhalten! Und warum nicht? Der aufgesprengte Schrein, der Marias Unschuld zu Tage bringt, der Dolch, der den verkleideten Anführer beim Morde so theatralisch entlarvt, sind würdige Gegenstücke zu dieser gezognen Schnur und dem fallenden Vorhang. Ist dergleichen mit der Würde der tragischen Kunst zu vereinen? Wie ist die furchtbare, große und ewige Tragik, die in diesem Stoffe liegt, diese Offenbarung über Menschennatur und Schicksal, die einem Sophokles oder Shakespeare ein würdigster Vorwurf gewesen wäre, durch solche Verwandlung in müßiges Gaukeln eines technischen Kopfes vor einem unverständigen läppischen Publikum verhöhnt! Wie beschämen uns in diesem Punkte die Franzosen, vor denen wir doch ein feineres Gefühl voraushaben wollen! Sie wissen recht gut, wohin dergleichen paßt, und haben es daher noch nicht versucht, solche Künste von dem Boden, auf den sie gehören, von dem des historischen Lustspieles weg und auf einen unpassenden zu spielen. Und doch sollte selbst das höhere Lustspiel, das Charakterlustspiel sich nicht auf solche Dinge einlassen.

Wenn dies Werk aus Laubes Schule, durch die Nachahmung von Schillers Rhetorik getragen, Glück macht, wie muß das dramatische Wesen in Deutschland dadurch vollends depraviert werden!

Nun habe ich das Ganze gelesen und bin in Verlegenheit um ein Gesamturteil. Das bereits Gesagte kann ich nicht widerrufen, die ersten Akte haben mehr gegen, als für sich. Aber nach dem Ende des Stückes zu, wo, ganz wider die Regel, weniger Handlung ist, sind keine äußerlichen Mittel, die Sprache

verläßt die Proſa der Rhetorik und wird an vielen Stellen von großer poetiſcher Schönheit, und auch die Charakteriſtik verliert mehr und mehr das Abſtrakte und Schablonenhafte, aber die Mängel der Anlage ſind nicht zu überwinden. Obſchon das Stück nicht ein Trauerſpiel genannt iſt, enthält es doch einen tragiſchen Stoff und ſollte deshalb mit tragiſchem Ernſte und tragiſcher Kunſt behandelt ſein. Aber die Behandlung iſt ganz äußerlich und ändert erſt gegen das Ende dieſen äußerlichen Charakter. Daher wohl kommt es mit, daß der Stoff durchaus nicht peinlich wirkt. Aber man kann auch nicht ſagen, daß er überhaupt tragiſch oder auch nur erhebend wirke; die Hauptſache iſt, daß man fortwährend in Spannung der Neugierde gehalten wird, aber man ſieht mehr nach der Mauſefalle und ihrem Mechanismus, als nach der Maus, denn in Wahrheit, die Maſchinerie ſteht voran, und die Menſchen ſind gleichgiltige Räder darin; wir intereſſieren uns für das, was geſchieht, und deſſen äußerliche Bedingungen, nicht für die Perſonen. Wenn uns Maria und Murray wirkliche Menſchen wären, würden wir am Ende mit dem Himmel hadern, denn das Laſter gewinnt das Feld und hat die Tugend nicht allein um ihr äußeres Glück, ſondern um ihr innres Selbſt gebracht. Von dem eigentlichen Sein der Perſonen erfahren wir wenig, ja wir bleiben auch über ihren Anteil an der Handlung, über ihre Motive und eigentliche innre Meinung ſehr im Unklaren. Wenn wir Murray am Ende ſagen hören, nun ſei er Regent von Schottland, ſo überraſcht uns das auf wunderliche Weiſe, etwa wie wenn der geſtiefelte Kater zum erſtenmale zu ſeinem Herrn ſpricht, oder wenn wir einen Automat Anſtalt machen ſehen zu einer Bewegung, die nicht in ſeinen Mechanismus gelegt iſt. Wir haben bisher keine Idee gehabt, noch haben können, daß dieſer Murray was andres ſei, als eine

fixierte Gebärde, was andres könne, als maſchinieren, daß man ihn von den Brettern ſich wegdenken könne; und nun will der abſtrakte Maſchiniſt Scribiſcher Erfindung auch regieren, und zwar in einem wirklichen Lande, in Schottland! Wir wiſſen, was er machen kann; es ſind zwei oder drei mechaniſche Bewegungen; wir ſtaunen, daß er noch was andres können oder auch nur wollen ſoll. In Bothwell kommt die Selbſtſucht der phyſiſchen Stärke zuletzt zu wahrhaft charakteriſtiſchem Ausdruck, aber es iſt auch nur dieſer eine, völlig iſolierte, abſtrakte Zug in ihm. Er iſt die Perſonifikation einer abſtrakten Charakterbeſtimmung, kein Menſch. So auch die andern Perſonen; ſie ſind nicht als ganze Menſchen dargeſtellt, an deren einem der Kopf, an deren andern je Fauſt, Herz oder irgend ein Organ im Übergewichte, ſondern ſie ſind bloßer Kopf, Fauſt, Herz oder irgend ein Organ, das auf zwei Beinen herumgeht, daher fällt es uns auch nicht im Traume ein, mit unſerm ſittlichen Urteil an ſie heranzutreten. Was ſie ſind, wiſſen wir nicht, was ſie werden, dazu können ſie nichts; ſie haben kein eigen Selbſt, ſie ſind nur Figurauten. Darum befremdet uns auch nichts an ihnen. Ein Bild aus der Malerei anzuwenden in Bezug auf die Wirkung, ſo gleicht das Stück einem Gemälde mit nur warmen Tönen; wofür der Maler den Ausdruck „fuchſig“ hat. Da iſt kein Ruhepunkt für das Auge; wie von einem Transparent ſtrahlt jeder Zug, jede Farbe in derſelben Stärke des Glanzes, und nun ich die Leſung vollendet, habe ich als Erinnerung nur ein grellbuntes Farbenſpektrum im Auge, einen blendenden Fleck, aber keine Geſtalt, kein Intereſſe, nicht einmal eine Stimmung. Wie wenn ich ſtundenlang ohne Pauſe Janitſcharenmuſik gehört hätte, die große Trommel des Bretteffekts unaufhörlich mein inner Ohr gedroſchen, brauſt ſie mir, da ſie geendet, nur wie ein leiſes und verworrenes Lärmen in den ange-

griffnen Ohren nach. Trotz mancher großen Ähnlichkeit mit Shakespeare in Sprache und Weise des Dialogs (am Ende, wie der Anfang die treueste Kopie des Schillerischen ist, die ich kenne) kann der Eindruck des Ganzen dem, welchen man von einem Shakespeariſchen Stücke hinwegträgt, nicht unähnlicher sein, als er ist.

Wenn das Stück Glück macht und Nachfolger findet, so ist dies sicher kein Nutzen für die dramatische Kunst, weder für die Schauspieler, noch für die Dichter, noch für das Publikum. An Überladung mit rohem Stoffe immer mehr verwöhnt, wird es für die Entfaltung eines Gehaltes den Sinn vollends verlieren.

Über den Dichter ließe sich vielleicht ein ander Urteil fällen, als über das Stück. An Geschicklichkeit, an dem, was den technischen Kopf ausmacht, übertrifft er ohne Frage jedes andre deutsche Glied seiner Schule bei weitem; das Vermögen der Poesie scheint ihm ebenfalls in nicht gewöhnlichem Grad zu eigen, besonders fehlt es ihm nicht an rhetorischer Kraft, während das Stück noch zweifelhaft läßt, ob die Empfindung damit Schritt hält. Vielleicht fällen wir mehr das Urteil über das, was er war, als über das, was er ist, oder es fließen durch Schuld des Stückes beide in einander. Und es ist nicht bloß die äußerliche Geschicklichkeit, auch eine höhere im Markieren, Halbzeigen und eine merkwürdige Kunst der Berechnung der Eindrücke auf den Zuschauer. Es wäre zu wünschen, daß die Gemütsruhe, mit der wir erst Darnley, dann Bothwell und Maria selbst zu Grunde gehen sehen bloß ihr und nicht zum größern Teile der abstrakten Charakteristik und Schablone Werk wäre. Denn ich muß die Sache so ansehen, als seien die ersten Akte Jahre früher schon fertig gewesen, ehe die letzten dazu kamen. Dort scheint er mir unter Schillers und Scribes Einfluß zugleich gestanden zu haben, während das Studium Shakespeares in den zwischen Beginn und Wiederauf-

nahme der Arbeit liegenden Jahren jene Einflüsse im Dichter fast auslöschten, aber durch die einmal gemachte Anlage gehindert wurde, sich ganz und rein in der Ausübung zu bewähren und zu bethätigen. Ob die Gestaltungskraft des Dichters jenen schon genannten Eigenschaften gleichkomme, oder wie weit sie dahinter zurückbleibe oder umgekehrt, läßt sich nach dem Vorliegenden nicht schließen, doch bin ich geneigt, ihm auch den Besitz dieser Erfordernisse zuzutrauen.

Daß er die Einheit der Szene von den Franzosen her bei einem derselben so widerhaarigen Stoffe beibehalten, macht die Überladung mit raffinierten und ihren Bretterursprung unmaskiert im Antlitz tragenden Effektstückchen (wenigstens in den drei ersten Akten) noch mehr zu einem Mißstande, besonders bei einem tragischen Stoffe, der die Wahrheit und Notwendigkeit des Lebens zum Inhalte, d. h. zum dargestellten Gehalte haben sollte, nicht die Zufälligkeiten der Bretterkonvenienz und des Empressements des raffinierenden Maschinisten-Poeten. Im fünften Akte wechselt bei weit geringerm Inhalte die Szene einigemal, und wir haben das schöne Gefühl, aus der Presse heraus in das Freie gekommen zu sein; wir hören nicht mehr das Knacken und Rasseln der Maschinen um uns herum und fühlen nicht mehr uns selbst durch eine Maschine hin- und hergewendet, sondern der Vorgang geht auf seinen eignen Beinen, und uns treibt nicht mehr die bloße abstrakte Spannung ihm nach.

Der Dichter wird sicher noch einen Gewinn dem öffentlichen Urteil gegenüber von der schon beregten Überladung und der großen Verwickeltheit seines Vorganges ziehen, der, da sie zugleich dessen kausale Schwächen zu verdecken dient, überhaupt das Auge des Zuschauers für das Einzelne abstumpft. Daß wir von den innern Motiven der Personen so wenig

wiſſen, würde uns bewegen, wie es bei Shakeſpeare ſo häufig geſchieht, ihnen welche unterzulegen und ſo dem Dichter nachzudichten — ein Hauptgrund, warum uns Shakeſpeares Tragödien immer von neuem wieder unwiderſtehlich an ſich ziehen —, wenn nur dieſe Perſonen an ſich ſelbſt uns intereſſieren könnten. Ich glaube, daß unſer Poet Schillers Verfahren rechtfertigt durch ſein Abweichen von dieſem. Schiller nähert ſeine Figuren, in denen uns ihr Mangel an einem konkreten innern Reichtum gleichgiltig laſſen würde, dem ethiſchen Ideale, er giebt ihnen wenigſtens etwas von ſeinem warmen Herzen, das ſtatt eines eignen in ihnen pulſiert und ihre gedankenhaften blaſſen Wangen rötet, ja etwas von ſeiner Schwärmerei mit — und ſollte es ein Philipp II. ſein — und bringt ſie dadurch wenigſtens unſerm Herzen nah. Unſers Dichters Perſonen ſind weder ſelbſt etwas für ſich, noch hat er von ſeinem Eignen in ſie hineingeborgt; ſo bleiben ſie blaſſe und ſelbſt in ihrer äußern Bewegtheit innerlich unſelbſtändige poetiſche Abſtraktionen.

Dieſe Diktion einem Stücke hinzugethan, das lediglich Darſtellung des weſentlichen Gehaltes ſeines Stoffes, ohne eingelegte Räder und Kunſtſtückchen, nur das Gewächs, das der Natur des Samenkornes nach mit Naturnotwendigkeit ſo und nicht anders aus ihm emporwachſen muß, würde was Großes und für Bühne und Litteratur Heilvolles ergeben. Aber indem der Dichter ſeine eigentliche Aufgabe fallen ließ, den tragiſchen Gehalt ſeines Stoffes in einem oder mehreren tragiſchen Charaktern darſtellend zu entwickeln und uns ſo die Wahrheit des Lebens zu lehren, indem er alles aufgab außer dem ewig und immer und allein Wahren ſeines Stoffes, indem er ſich dazu beiließ, nur zu beſchönigen und unſre ſinnliche Aufmerkſamkeit und Phantaſie abſtrakt zu beſchäftigen, erreichte er nur, das Übel an dem unſre dramatiſche Kunſt leidet, und

das vor allem Abhilfe bedarf, durch seine schönen und großen Talente vor dem stumpfen Blicke unsers Publikums zu verklären und dadurch zu verschlimmern.

Um auf Einzelnes einzugehen, wie kommt Bothwell dazu, mit seiner Liebeserklärung sozusagen ins Haus zu fallen?

Aus Caithneß kann ich nicht klug werden. Ist er wirklich der Mann vom Buchstaben des Gesetzes, wie kommt es, daß er Bothwell nicht gebietet, die Waffen vor Gerichte abzuthun, seine Bewaffneten fortzuschicken? Wie ist es überhaupt, daß Handschuh hingeworfen, aufgenommen und der Kampf ohne weiteres begonnen wird, ohne vom Gerichte anberaumt zu sein und nicht in Schranken, sondern gleich im Gerichtssaale und in Gegenwart des Souverains? Aber viel dergleichen beiseite gestellt, wie ist man mit der Königin daran? Oft möchte man die Zeichnung derselben für ironisch gemeint halten, aber es zeigt sich immer nur zu bald, daß man es nicht mit der ironischen Feinheit eines virtuosen Charakterzeichners zu thun hat, daß die scheinbaren innern Entwicklungen ebensowenig Wahrheit und Tiefe haben, als die dem Gehalte des Stoffes fremden äußerlichen Handlungseffekte. Wie steht es mit Marias Meinung; glaubt sie, daß Bothwell der Mörder? Abgesehen davon, wie plötzlich und bloß gemacht — ähnlich wie die Entstehung des Liebesverständnisses auf die Spitze gestellt — wird Maria die Mitwisserin seines Mordplanes! Aber nicht Mordplanes, denn es sieht mehr aus wie eine plötzliche Tollheit Bothwells. Dafür ist die Maschine desto komplizierter. Damit Bothwell erfahre, daß Darnley mit dem Prinzen flüchten will, muß er den Schlüssel vom Maschinisten bekommen, daß dies möglich, muß der Obermaschinist, der Dichter selbst seinem Assistenten den Schlüssel zuspielen; vergleiche man den Raum und die Wichtigkeit, die die Schlüsselgeschichte in Anspruch

nimmt! Dieſer Raum wäre zweckmäßiger benutzt, wenn er dazu angewandt worden wäre, auf natürliche Weiſe zu erklären, wie die Königin Mitwiſſerin von Bothwells Vorhaben werden konnte. Ich will gar nicht ſagen „notwendigerweiſe," wodurch wie bei Shakeſpeare, Goethe und Sophokles die innre Handlung die Hauptſache geworden wäre. Welche Reihe von bloßen Zufällen muß in Bewegung geſetzt werden, damit wiederum ein Zufall herauskommt! — Abgeſehen von Murray, von deſſen Innern man ebenſowenig weiß. Giebt er dem Bothwell den Schlüſſel, damit dieſer der Maria Gewalt anthue? Oder weiß er ſoviel als ſein Dichter von der Zukunft und hat wohl die, von welchen Bothwell den Fluchtplan Darnleys erfährt, zu letzterm Zwecke dahin poſtiert? Denn was er vorher geſagt, zeigt, daß es ihm nicht darum zu thun, dem Darnley wirklich förderlich zu ſein; man muß glauben, daß er ihn gar nicht im Ernſte fliehen laſſen will, ſondern ihm und andern mit dem Fluchtvorhaben nur eine Schlinge legen. Wenn dies Vorhaben nun herauskommt, wie geht es doch zu, daß von Murrays Anteil keine Rede? Hat er als Maſchiniſt das Privilegium, andrer Dummheiten zu benutzen, die eignen ebenſo zahlreichen aber immer ſchadlos ausgehen zu ſehen? Eine wahre Untiefe für die Angel der Vermutung, eine Verſuchung zu zahlloſen Auslegungen, wie nur je bei Shakeſpeare; nur daß bei dieſem die tiefſte Natur des Menſchen und Weltlaufs dabei beteiligt ſind, hier aber es bloß um das zufällige Schickſal eines Schlüſſels ſich handelt. Wie abſichtlich, daß der Schlüſſel gerade den Weg führt und Murray dies erſt exponieren muß. Aber über dieſen Maſchiniſten von Staatsregenten, der jeden einzelnen Schlüſſel in dieſem Schloſſe kennt und weiß, zu welchem Schloſſe er gemacht, welche Wege er aufſchließt! Ein wunderbares tragiſches Bild, der Staats-

regent von Schottland, wie er eigenhändig den Schlüſſel zur Perſon der Königin überliefert, der feine Politiker, wie er ſo plump anfaßt, was auch mit der feinſten Delikateſſe behandelt noch einem nur halbwege geſchulten Politiker zu gefährlich dünken möchte. Kann das nicht Bothwell gegen ihn benutzen? Sieht er denn wirklich in dem Bothwell nur einen brünſtigen Stier und iſt Bothwell dies denn wirklich ſo ſehr, daß um ſolch kitzliche Materie gar keine Umſtände gemacht werden? Murray, wenn die Belauſchten von ihm angeſtellt ſind, muß Bothwell für ſolchen Stier halten, der augenblicklich zur Sättigung rennt, denn wenn Bothwell nicht jetzt gleich geht, erſt etwa nachts, iſt ja der Darnley unterdes glücklich entflohen. Seltſam und abenteuerlich! Ich glaube, Murray ſoll den Eindruck eines feinen und in ſeiner Feinheit allmächtigen Politikers machen; und hat man je ein plumper Exemplar eines Bretterintriganten geſehen? Er wird bald zu einer komiſchen Figur — Shakeſpeare würde das Motiv in einem Luſtſpiele herrlich ausgebeutet haben —, aber Shakeſpeares Politiker würde mit denſelben Intrigantenſtückchen niemand getäuſcht haben, als ſich; ſeine übrigen Perſonen hätten mit dem Publikum über ſolchen Murray gelacht. Und unſers Dichters Murray ſieht ſein Werk gelingen.

Aber wieder auf die Königin zu kommen; wie kann ſie zweifeln, daß Bothwell der Mörder? Und wie? ich denke, Bothwell iſt ehr- und herrſchſüchtig, er will König werden. Muß das ihm nicht eine ganz andre Handelnsweiſe vorſchreiben? Er handelt hier wie ein Wüſtling, ein Wollüſtiger, nicht wie ein Ehr- und Herrſchſüchtiger. Dies ſind kalte Leidenſchaften und kühlen, wenn ſie große ſind, das heißeſte Temperament ab. Aber Bothwell iſt eben, wie Darnley und die andern Perſonen des Stückes, eine bloße Figur, wie ſie ein Kombinateur braucht; er hat

gleichsam seinen ihm diktierten Part in der Kombination, ein wirklicher eigner Inhalt würde ihn dem Kombinateur unbrauchbar machen. Wie sie zweifeln kann? Hat sie ihn denn nicht erst wenige Augenblicke vor dem Knall der Explosion fortgehen und ebensowenige Augenblicke nachher wieder eintreten sehen? Shakespeare ist zuweilen ähnlich mit der wirklichen Zeit umgesprungen; wie aber in einem solchen Falle, wo sich auf die Dauer der Zeit eine so höchst wichtige innre Entwicklung bauen soll, wo das psychologische und sittliche Urteil in das Spiel kommt? Im Julius Cäsar erfahren wir, kurz nachdem die von Antonius aufgereizten Bürger abgegangen, um der Mörder Cäsars Häuser anzuzünden u. s. w., dies Anzünden, ja die Flucht Brutus und Cassius vor dem aufgebrachten Volke als bereits geschehen. Aber dies ist bloß äußerliches Begebnis, für die eigentliche Tragik des Stückes, die in den Charakteren liegt, in Leidenschaft und Gewissen, gleichgiltig. Es ist ein abgeschloßnes Faktum, das hier etwas früher supponiert wird, als der wirklichen Zeitdauer nach eigentlich möglich wäre. In diesem Stücke aber ist das Faktische die Hauptsache und der Dichter sollte es daher ebenso sorgfältig behandeln, als es Shakespeare mit seiner Hauptsache, dem tragischen Vorgang durch und in den Charaktern thut. Die Sache ist einfach. Die Gründe, warum die Königin ihn für den Mörder halten oder nicht halten soll, sind auch die des Zuschauers; bei der Königin kann noch die Parteilichkeit der Liebe hinzukommen, aber auch für den Zuschauer ist kein Grund da, warum er den Bothwell für den Thäter halten sollte. — Abgesehen von diesem Umstande der Zeit, der allerdings noch viel komischen Stoff für die Betrachtung giebt, wenn man sich fragt, auf welche Weise Bothwell es in dieser Zeit möglich gemacht, die Explosion zu bewerkstelligen. — Zwar hat der Maschinist für Pulver im

Keller geſorgt — wieder ein Beweis, daß Murray die ganze Reihe von Zufällen mit Prophetengabe richtig bis ins einzelnſte vorausgeſehen und vorausberechnet; oder wußte er bloß, daß der Dichter das Pulver brauchen würde? Aber geht denn nun Bothwell ſelbſt in den Keller und zündet an? und iſt der Keller auch offen? — Schließt vielleicht der tragiſche Schlüſſel — der wenigſtens der Schlüſſel zur Tragik des Stückes iſt — auch dieſen Keller? Warum, wenn nicht, ſpielte ihm Murray nicht auch den Kellerſchlüſſel in die Hand? Die ganze Tiefe des Schlüſſelmotivs und der damit verknüpften Maſchine zu ergründen und das ganze Heer komiſcher Ungereimtheiten in Parade aufziehen zu laſſen, die daraus hervorgehen oder vorausgeſetzt werden müſſen, habe ich weder Zeit noch Luſt.

Nur ſoviel: glaubt Maria nicht, daß Bothwell der Mörder, wie iſt ihr Benehmen beim Gerichte zu erklären? und glaubt ſie, wer erklärt, wie ſie im fünften Aufzuge den Bothwell auf das Gewiſſen danach fragen kann? Wenn ſie nicht glaubt, müßte Bothwells Benehmen beim Gerichte, das, beſonders dem Greiſe Lenox gegenüber, ſo gemein iſt, als je Darnleys war, ſein Kommen mit Bewaffneten, ſein Brüskieren des Gerichtes ſie überzeugt haben.

Bei Lichte beſehen, ſteht es mit dieſer Kompoſition noch gefährlicher, als mit irgend einer dieſer Schule. Sie iſt durchaus proſaiſch, und die Proſaſtücke dieſer Richtung haben noch den Vorzug vor dieſem Stücke, daß Stoff und Form, Fabel und Behandlung, Handlung und Sprache in Übereinſtimmung ſtehen. Die Scribiſchen in doppelter Weiſe darum, daß ſie dieſe Behandlungsweiſe ihres Stoffes nicht in ein Feld bringen, dem dieſe ihrer Natur nach ewig fremd iſt und deshalb immer fern bleiben ſollte, in das tragiſche.

Die Charaktere und die ganze Behandlung mit

den Shakeſpeariſchen zu vergleichen wäre mehr als Unverſtand, vergleiche man ſie nur mit den Schilleriſchen in ſeiner Maria Stuart. Die Perſonen haben nicht die wahre tragiſche Tiefe, aber ſie haben eine gewiſſe gemütliche; die hiſtoriſchen Mächte dagegen, die Situationen ſind mit großem Verſtande charakteriſiert und mit großer Evidenz dargeſtellt. Ebenſo die Intrigue; man wird nicht leicht auffallende Ungereimtheiten darin finden. Und — das Anmuten Eliſabeths an den ihr kaum bekannten Mortimer, die Maria zu vergiften, ausgenommen — wie fein ſind dieſe Politiker gefaßt! Wie klar liegen die Motive vor dem Auge des Zuſchauers, wenn ſie auch nicht neben Shakeſpeare und Sophokles, auch Goethe als echttragiſche erſcheinen! Wie hat er die Notwendigkeit, die dieſe drei in den Charakter und das ewig gleiche Geſetz von Leidenſchaft und Gewiſſen legen, in die Situation geprägt!

Trotz der Ungereimtheiten der Kompoſition, der Unklarheit und Schablonenhaftigkeit der Charaktere und der untragiſchen Richtung übt das Stück durch ſeinen Wechſel und beſonders gegen das Ende durch die dramatiſche dabei blühende, glühende Diktion einen eignen Reiz. Der Wechſel iſt an ſich nur zu loben, aber er muß andrer Art ſein; ſein Reichtum nicht aus zufälligen äußerlichen Zügen beſtehen, die Momente, die er bringt, müſſen uns den Reichtum der Charaktere erſchließen, oder vielmehr der Reichtum der Charaktere muß ſich in wechſelnden Kontraſten vor uns entfalten, zugleich im Wechſel von Anſpannung und Erholen, ſozuſagen Zerſtreuung. Es darf keine Verwirrung aus Überfluß oder Empreſſement (wie in dieſem Stücke) ſein, ſondern ein Reichtum durch Entfaltung. Man vergleiche ein Shakeſpeariſches Stück, ſo iſt ſein Reichtum nur daher entſtanden, daß der Dichter alles, was

in seinem idealen Nexus, d. h. Bezügliches in den Charakteren und ihrem Schicksal liegt, entwickelt und sozusagen sinnlich an unsern Augen vorüberführt, und die Hauptgelenke davon sind zu poetischen und schauspielerischen Effekten ausgestaltet, dazwischen Erholungspunkte angebracht, um uns immer die aufnehmende zugleich und die Widerstandskraft zu neuem Genusse der Hauptpartien zu restaurieren. Dieser Reichtum dagegen (in der Maria) ist ganz das Entgegengesetzte. Die Effekte sind äußerlich aufgesetzt, Bretteffekte, d. h. ohne Natur, solche, wie sie im Leben nicht vorkommen können, und schaden einer dem andern; der Reichtum oder vielmehr die anorganische Anhäufung von äußern Zügen nimmt den Charakteren den Raum und die Luft weg. Das, was in Shakespeares Stücken sich entfaltet, und dessen einzelne Züge eben der Reichtum seiner Stücke, das ist in der Maria gar nicht vorhanden oder Nebensache. In der Maria ist zwar ein Etwas von innrer Entwicklung angestrebt, aber man sieht nicht das Werden selbst, nur von Zeit zu Zeit wieder ein neues Stück Gewordnes; wir sehen bloß Symptome, aus denen wir schließen müssen, nicht die Sache selbst, und diese Symptome sind unter sich widersprechend. So ist, was am klarsten daliegen müßte, das, warum, und es in seiner Folge stetig und klar zu zeigen, eigentlich das ganze übrige Stück dasein sollte, die Entwicklung der Maria das Unklarste im ganzen Drama. Wenn sie sich am Ende vom Gewissen getroffen zeigt, weiß man nicht, warum; nicht, ob ihre Gewissensbelastung von der Art wie im Ödipus oder wie bei Shakespeare ist. Man weiß nicht, wie man daran. Hielt sie wirklich Bothwell für unschuldig, so hat sie sich nur eines zu großen und übelangebrachten Vertrauens anzuklagen. Der Art aber ist ihr Zustand nicht; sie nimmt ihr äußeres Schicksal, als wäre es Folge von bewußten und absichtlichen Verbrechen.

Wäre es dieſes, ſo müßte die Meinung, die ſie im Stücke zeigt, damit übereinſtimmen. Dazu wiſſen wir von ihrer eigentlichen Natur und Art ſo wenig, daß wir auch darin keinen Rat ſuchen können. Hat der Dichter das abſichtlich ſo gemacht, ſo hat er mehr auf die Schwäche des Publikums gerechnet, als ſich mit der Würde ſeiner Kunſt verträgt. — Die übrigen Geſtalten ſind ſo abſtrakt, daß man an ſie weder mit dem äſthetiſchen noch mit dem moraliſchen Maßſtabe herantreten kann; ſie haben keine Zurechnung, denn ſie haben nichts von Natur in ſich; es hieße mit einem Automaten rechten, daß er Gelenke nicht brauche, die er nicht hat. — Die Grundformel des Stückes iſt: weil Murray Regent von Schottland werden will, muß die Königin von Schottland mit ihrem Gatten Darnley zerfallen, muß Bothwell dieſen umbringen, die Königin Bothwell heiraten u. ſ. w. Denn die Intention Murrays iſt der einzige Faden, der — freilich im einzelnen auf unglaubliche Weiſe — noch durch dieſe Verwirrung hindurch erkennbar iſt. Der einzelne hier dargeſtellte Fall zeigte uns, wie ein Elender trotz der gewagteſten, oft auf das Albernſte gewagten Intrigantenſtückchen ein tugendhaftes Weſen in ein Unglück bringt, deſſen eigentliche Natur wir freilich nicht verſtehen, von dem wir nicht wiſſen, ob es zugleich ein moraliſcher Untergang iſt oder nicht. Wir ſehen alſo den Plan eines Elenden und zugleich bis zur Albernheit Plumpen trotz alledem gelingen und ein edles, tugendhaftes Weſen trotz alledem ins Unglück und wenigſtens zeitliches Verderben geraten, wir ſehen, daß dieſes — wir müſſen glauben, mit Unrecht — die Reue einer Verbrecherin fühlt, und daß jener wohlbehalten triumphiert. Wir würden darüber in Unwillen geraten, wenn, was wir geſehen, nicht wie ein bunter, toller Traum hinter uns läge, wenn wir nur einen Augenblick lang dieſe traumhaften Geſtalten für

Menſchen und ihr Handeln als menſchliches angeſehen hätten.

Das iſt in der That eine künſtliche Wirklichkeit, aber keine künſtleriſche; denn was eben die Kunſt thun ſoll, worin ihr Weſen beſteht, iſt hier gar nicht verſucht. Die Kunſt ſoll uns eben, was uns in der ſchlechten Wirklichkeit verwirrt, entfernen und uns durch den Schein der wirklichen Erſcheinung hindurch die innre Wahrheit ihres Gegenſtandes zeigen, den einheitlichen Geiſt, wie er unter der mannigfaltigen Decke der Natur verborgen liegt; ſie ſoll uns in dem Körper des einzelnen Falles das allgemeine Geſetz als Seele lebendig zeigen. Der tragiſche Künſtler darf nicht dem zufälligen Stoffe noch mehr Zufälliges beimengen, er muß vielmehr alles Äußerliche, bloß anorganiſch Angeklebte von ſeinem Stoffe hinwegthun bis auf den weſentlichen Gehalt desſelben; aus dieſem weſentlichen Gehalte muß er ihn noch einmal aufbauen und ſo, daß nur dieſer Gehalt zur Anſchauung kommt, aber auch zu ſinnlich klarſter Anſchauung. Er ſoll alſo die einheitliche Seele dieſes Gehaltes wieder in einen Körper kleiden, aber in einen, der ihr der gemäße iſt, in einen Körper, der ſie an jedem einzelnen Teile durchſcheinen laſſen kann und durchſcheinen läßt. Die Muſter, an denen dies zu lernen, ſind Sophokles, Shakeſpeare, Goethe. Wenn der Dichter darauf erwiderte: „Aber ich wollte ein Intriguenſtück machen, und mir muß freiſtehen, aus meinem Stoffe zu machen, was ich will,“ ſo iſt ihm zu antworten, daß der Dichter das Recht ſeines Stoffes anerkennen und faktiſch anerkennen müſſe, wenn er Dichter ſein will und ſein Werk ein poetiſches Kunſtwerk werden ſoll. Denn es iſt kein willkürlicher Einfall, ſondern ein tiefes Natur- und Kunſtgeſetz, welches er verletzt, wenn er Seele und Körper beliebig zuſammenwürfeln oder zuſammenſchweißen will, anſtatt daß ſeine Phantaſie nur der fromme Mutterſchoß ſein

ſoll, in dem der Körper nicht überhaupt eine Seele, ſondern die Seele ihren Körper, der Leib ſeine Seele erhält. Aber auch angenommen, er hätte aus dem tragiſchen Stoffe ein Intriguenſtück machen, d. h. ihn zur Ergötzung zunächſt durch den Verſtand und an dem Verſtande ausprägen dürfen, ſo müßte ſein Intrigant nur auch ſich als einen Mann von Verſtand, Feinheit und Überlegenheit zeigen; aber an dieſem Murray zeigt ſich keine dieſer Eigenſchaften. In der Fügung der Handlung müßte wenigſtens eine Notwendigkeit für den Verſtand ſichtbar ſein; dies iſt in dem Stücke ſo wenig der Fall als jenes. Ein Muſter von ſolcher Kompoſitionsweiſe hatte er in der Schilleriſchen Maria Stuart vor ſich. Wie fein nach der Wahrſcheinlichkeit iſt hier alles abgewogen, was zur Handlung im engern Sinne gehört. Wie iſt in der Situation ein feſter Grund von Notwendigkeit gegeben, und welche ganz andre Figur ſpielen die Leiceſter, Burleigh, ſelbſt die Königin, wie nehmen ſie ſich neben dieſem kahlen verkleideten Schauſpieler, der einen abſtrakten Intrigant ſo ſchlecht ſpielt, neben dieſem Murray aus. Welchen relativen Reichtum von Zügen vereinen nicht dieſe Mortimer, Leiceſter, Burleigh, Eliſabeth u. ſ. w. in ſich, neben dieſe perſonifizierten abſtrakten Einzelnzüge Darnley, Bothwell u. ſ. w. in der Maria von Schottland gehalten! Schiller hat ſeinen Intrigants, da ſie doch hochgeſtellte Leute ſind, ſelbſt in der Schwäche eines Leiceſters wenigſtens in der äußern Haltung nichts vergeben; aber Murray mit ſeinem durchaus würdeloſen Benehmen, dieſer verkleidete Schauſpieler, der nichts als die herkömmlichen Faxen der ſtehenden Maskenfigur „Maſchiniſt“ zu machen weiß und ſie ſo abſichtlich übertreibt, den wir nur immer ſchleichen, hetzen, höhnen ſehen und hören; dieſen ſich als Regenten von Schottland zu denken, iſt geradezu unmöglich. Wie adlig und vornehm er-

ſcheint neben dieſem erſten Manne in Schottland nach der Königin der venetianiſche Fähnrich Jago, des Edmund nicht zu gedenken, der auch ein Vornehmer iſt!

Was die Charaktere betrifft, ſo ſteht ſelbſt Laube weit über unſerm Dichter. Auch hat Laube, ſoviel ich weiß, in ſeinen ernſten Stücken der Scribiſchen Richtung den Maſchiniſten zu entbehren gewußt. In Monaldeschi hat Laube ſogar etwas von idealer Kompoſition verſucht, wiewohl die Kontraſtierung der beiden Italiener zu abſichtlich geraten. Auch ſeine Struenſee, Montroſe, Eſſex ſind beiweitem von größerm Reichtum und Totalität als Eſchenbachs Perſonen. Wenn dieſer poetiſcher in der Sprache iſt und der dialogiſchen Seite eine weit größere Breite gönnt, ſo iſt die Schönheit dieſer Sprache zu ſehr Selbſtzweck und andrerſeits übel angewandt. An dieſe Ausführlichkeit hätten wir mit Recht die Forderung zu ſtellen, daß ſie ſich mehr mit der Hauptſache zu ſchaffen mache, über die Charaktere und ihre innern Entwicklungen uns ins Klare ſetze. Was andre Poeten in dieſer Hinſicht geniert, iſt die karggemeßne Zeit; mit dieſer kann Eſchenbach ſich nicht entſchuldigen, denn er hat keine Rückſicht darauf genommen; ſein Stück iſt länger als irgend ein Shakeſpeariſches. Aber was ihn hinderte, die Charaktere zu entfalten und ihre innern Entwicklungen uns klar darzuſtellen, war ein andrer Grund. Was nicht vorhanden iſt, läßt ſich nicht entfalten, was nicht klar gedacht iſt, läßt ſich nicht klar machen.

Was den Stoff betrifft, ſo iſt er der einzige, der allein noch nicht behandelte tragiſche Stoff, den ich bei meinem jahrelangen angeſtrengten Suchen finden können. Und zwar iſt er ſo bequem, daß man faſt nichts zu thun hätte, als die Geſchichte zu dialogiſieren, um eine wirkliche Tragödie hervorzubringen. Nur müßte Rizzios Tod wegfallen um der Geſchloſſenheit des Typus willen. Die Genoſſen bereiten und begehen

den Mord, Bothwell aus Liebe, die Königin hilft (auch reizend) uneingeſtanden mit. Die Liebenden wollen Vereinigung, die übrigen Genoſſen haben andre Intereſſen dabei. — Entweder die verbrecheriſche Liebe oder den Mordgedanken muß man freilich haben entſtehen ſehen. Vielleicht lag Darnley aufgegeben krank; ſie haben ſchon gehofft, waren ſchon ſicher und glücklich; er geneſt und ſie kommen auf den Gedanken entweder zuſammen oder einzeln, ſodaß uneingeſtanden Maria mit im Komplott wäre und beihilfe, woraus Bothwell dann, rückſehend, ſchaudernd ihr Mitwiſſen und abſichtlich Einhelfen erkannte und ſein Gewiſſen ſeine Folgerungen daraus machte. — So ſind beide ſchauſpieleriſch. (Wirklich war er krank geweſen nach der Geſchichte, und ſie hatten ihn an den Mordort gebracht unter dem Vorwande, er müſſe im Freien wohnen zur Beförderung ſeiner Geneſung.) — Das Mittel iſt der Mord. Er wird gebraucht, ſie alle beflecken ſich mit dem Mittel, ohne ihren Zweck zu erreichen, vielmehr ſtellt ſich der Tote zwiſchen die Mörder und ihren Zweck. In Bothwell tötet die That, d. h. ſeine Einſicht, daß Maria abſichtliche Helferin war, die Liebe; Ehr- und Herrſchſucht tritt an ihre Stelle, damit er die That nicht umſonſt gethan. In Maria bleibt die Liebe leben und will weiblich in deren Genuſſe vergeſſen, was ſie ihr gekoſtet. Bothwell ſpielt noch den Liebenden, aber Marias Thun, die natürlich ihr Gewiſſen ihm hehlt, weckt ihm Argwohn. Was ſie an ihrem Gatten gethan, obgleich ſie es für ihn gethan, macht ihn vor ihr ſchaudern; er benutzt ihre Liebe und deren Nachgiebigkeit, König zu werden, und treibt ihre Liebe in ſeinem Argwohn zu Schritten, die zu Entdeckung der That führen. Er will ſie dahin haben: als ſeine Gemahlin müſſe ſie zu ihm und an ihn ſich halten um ihrer eignen Wohlfahrt willen. Er will durch Schreck wirken, da das Ver-

ſteckenwollen vergeblich und nur Feigheit ſcheine und die Gegner nur mutig machen könne und müſſe. Zwiſchen dem Paare und den übrigen Genoſſen, zwiſchen dieſen ſelbſt ſteht Darnleys Geiſt als Zwiſtmacher, als Trenner; wie alle zuſammen gegen die übrige Welt, ſo machen Bothwell und Maria Front gegen die übrigen. Es gilt zunächſt, daß die Thäter nicht entdeckt werden. Bothwell reißt Maria und die andern Genoſſen in ſeinem Argwohn gegen alle zu Übereilungen hin, die ein Selbſtverrat werden. Wie er endlich feſt ſitzt und die Königin — immer aus liebender Klugeit — ſeinem Willen widerſtrebt, da wirft er die Larve ab. — Er erwartet ſtets einen neuen Bothwell, er nimmt die möglichen Kandidaten und ihre Fähigkeit zu ſolcher Rolle prüfend durch und muß ſich geſtehen, daß das Gewiſſen ſein Urteil beſtimmt, indem es ihn bewegt, die Dummen klug, die Feigen mutig zu halten, ſeinem Verſtande zum Trotz, ihn darin feig, ſeiner männlichen Natur zum Trotze, und ihr Lieben, ihr ihm in Ruhe Schmeicheln-wollen erinnert ihn nur immer daran, wie ſie dasſelbe Benehmen dem todgeweihten Darnley gegenüber unerſchütterlich in arger Schauſpiellunſt zur Schlinge machte. Bothwells Despotismus hat die übrigen Genoſſen gegen ihn gewandt; ſie ſchlagen ſich zu dem Volke. Bothwell, plötzlich verlaſſen, flieht, die noch bethörte Königin verlaſſend und von ſich ſcheuchend, die dem Tode nach England entgegenflieht. Die übrigen Genoſſen fallen — Murrays, der Regent wird, Tod iſt ebenfalls beſchloſſen — einer durch den andern. Iſt ihm nun wirklich in einem andern der Genoſſen, etwa Balfour, ein neuer Bothwell erweckt; meint dieſer, dies zu werden, und wie Maria ihn durchſchaut, iſt das Gefühl, wie man ſie ſchätze, ein Hauptleiden. Da wäre denn eine einfache Entwicklung; aus dem Stoffe wäre ſein weſentlicher pſychologiſch-ethiſcher Gehalt gezogen, und dieſer,

und nur dieſer würde aus den Materialien der Anekdote wiederum aufgebaut, nirgends im Widerſpruche mit dem geſchichtlichen Rohſtoffe, nur die Seele, der Typus in dieſen einzelnen Fall hineingeſehen.

Der Königin Liebe zu Bothwell die echteſte und bis zu ihrem Ende dauernd; ihr Mitgefühl mit Bothwells Leiden das eigne Gewiſſen überragend, des Weibes Liebe wächſt mit dem, was ſie dem Manne opfert.

Außerdem ſieht man die ſpezifiſche Kraft des Weibes, die ſie auch anruft, Gewiſſen und Gedanken ſich fern zu halten, die größre Totalität der weiblichen Natur. Dazu wird ihr Gewiſſen zur Furcht für Bothwell, und dieſe Furcht, die Liebe noch ſteigernd, abſorbiert die Gewiſſensbiſſe. Wie der Mann früher den guten Schein als unnütz wegwirft, wo er doch durchſchaut, das Weib ſelbſt gegen ihn den Schein halten will und erſt mit dem Wegwerfen des Scheines weiblich wirklich ruiniert iſt. Dies vielleicht die Oppoſition, die Bothwells Entlarvung mit ſich führt.

Dies und nur dies iſt der eigentliche Vorgang, die tragiſche Seele, daß kein Gut durch Verbrechen zu erkaufen ſei, daß der Zweck an dem böſen Mittel zu Tode kranke. Der äußre Körper des Vorganges: Mord und Zubehör, das der Entdeckung Ausweichen, welches durch ſeine gewiſſenerregte Heftigkeit und Gewaltſamkeit zum Gegenteile führt, die dadurch erweckte äußre Reaktion, denn Bothwell muß nun König werden, oder er kann es nicht, auch iſt die Gelegenheit da, wie ſie nie wieder kommen kann, und vielleicht bewegt Bothwell dies, den letzten Schein ſelbſt zu zerſtören, und Maria muß auf ſeine Liebesvorwürfe und Argwöhnungen ihren Willen dazu geben. So wie er ihr Gatte und König, da wirft er die Maske fort und glaubt auch ihren Angſtanſtrengungen, das ſo ſchlimm Gewonnene für ihn und ſich zu erhalten, nicht mehr, zeigt ihr vielmehr unverhohlen ſeine Ver-

achtung, da sie ihm nur ein Gewaltwerkzeug ist. Hier giebt es Gelegenheit zu Schmerzenstönen tiefster Natur für sie, zu angstvollen Bitten, nicht sich selbst und das schlimm und teuer errungne Gut hinzuwerfen. Seine Larve fortwerfen und sie, Maria, von sich stoßen; ihr in der Feinde Gewalt Kommen und Flucht; Bothwells, des Sterbenden, Fluch und Vorausdeutung ihres Schicksals in England. Zugleich die innern Machinationen der übrigen Genossen erst gegen das Paar, dann gegen sich selbst, auch Murrays Schicksal vorausgezeigt, der nur scheinbar triumphiert, dafür die Liebe des Zuschauers dem unschuldigen Kinde und seinem greisen Begleiter Lenox zugewandt. Murray benutzt die Chancen, aber ohne eigentliche Intrigue und Maschinerie; er ist zum Regenten ernannt, um den Gerechtigkeitskrieg gegen die Mörder Darnleys zu führen, was recht gut in eine Exposition kommen kann. Bothwell erschlägt vielleicht den Balfour, als dieser der Königin helfen will, seinen Bothwell in ihm im Keime zu vernichten. Man muß auch alle Genossen innerlich gerichtet sehen und sie selbst ihren Untergang des einen durch den andern auf die Schuld beziehen hören.

Maria merkt bei ihrer ersten Begegnung mit Bothwell nach dem Morde seinen Schauder und daraus, daß er ihr Wissen weiß oder ahnt. Sie ist nur um ihn besorgt. Sie thut deshalb nicht dergleichen und jagt, sich den ihr immer wieder aufdrängenden Gedanken, er liebe sie nicht mehr, vom Halse und erwehrt sich ihrerseits all des Argwohns, den ihr Gewissen gegen ihn erregen will, darin weniger naiv als er. Ihre Liebe wächst noch stets, und ihr Zeigen derselben macht nur immer Bothwells Argwohn wachsen.

Hört vielleicht in der Szene, wo Lenox Darnleys Leiche bringt, und das Volk dem Toten wiederum zufällt, Bothwell den Ruf in den Straßen: „Nun dort nun wieder dort," „Bothwell ist der Mörder", welchen

ſein Begleiter, ein nicht am Morde beteiligter, für Hallucination hält und Bothwell abhalten will, wieder mit dem Schwerte fragt, wer ſo gerufen? Lenox Meinung befeſtigt dieſes, was andern die Meinung als Möglichkeit aufdrängt. Maria hört mit Schmerz davon, will ihn beruhigen; der Zuſtand ſeiner urſprünglich edeln Natur ſchmerzt ſie, daß ſie den ihren darüber vergißt. Er macht Thorheiten, welche ſie, um ihn zu ſchützen, adoptieren muß, wodurch ſie den Verdacht auf ſich mitzieht; er ſelbſt zwingt ſie zu andern.

Nun nur wohl zu ſehen, daß der Vorgang nirgends bretterhaft wird, die Figuren dazu. Wirkliche Geſpräche, wie ſie in der Wirklichkeit vorgefallen ſein könnten, kein andrer Effekt, als die natürlichen Gelenke der Entwicklung, durchaus keine äußerlichen; nie wird der Vorgang, d. h. die eigentliche Theaterhandlung Hauptſache, immer iſt es der tragiſche Grundgedanke, wie er ſich in dem innern Leben der Charaktere realiſiert. Die Maſchine immer einfachſt, nie künſtlich. Nach dem Gerichte erachten die Genoſſen als nötig, ſich von dem Bothwell zu trennen und zum Volke zu ſchlagen, von deſſen Erhebung oder Auflauf und Unwillen ſie hören, es vollends aufreizend. Dann hört man, daß das Volk und die Großen den Murray zum Führer gemacht, die Heirat der Königin hat die Ernennung Murrays zum Regenten zur Folge. Bothwell zwingt die Königin. Er zwingt ſie. Wie denn? Giebt er ihr nichts zu eſſen? Droht er mit der Rute? Womit kann er ein tapfres Weib wie dieſe Königin, zumal da ihre Umgebung meiſt aus ihr perſönlich Treuen beſteht, zwingen zu einem Scheine der Schuld welchen ein Weib mehr fürchtet, als die Schuld ſelbſt? Iſt ſie fähig, den Schein wegzuwerfen, ſo war ſie es noch mehr, die That zu thun, die verborgen zu bleiben verſprach. — Die Heirat macht nun auch die meiſten

ihrer Treuen abwendig, wohl gar falſch. Sie will den Vorſchlag der Erklärung annehmen, daß ſie gezwungen gethan, nur um ihn jetzt zu retten, der fliehen kann. Aber er glaubt nicht und zeigt dies. — Keine unnatürliche Drängung! Keine intriganten Situationen! Das einzig Wirkende im ganzen Stücke muß immer dasſelbe ſein, der tragiſche Gehalt des Stoffes ſelbſt. Das Gedankenhafte des Dialogs muß über die gemeine Wirklichkeit hinwegſetzen, eben dies Hindurchſcheinen der einen Seele durch jede einzelne Stelle ihres Körpers. In der Darſtellung der verbrecheriſchen Liebe wie des Schrecklichen darf nie das Kreatürliche vorwalten, dort wird die Begier, hier das Peinliche des paſſiven Leidens vermieden. Dazu die großartige Ruhe der Repräſentation, Kraft ſtets als Nachdruck erſcheinend. Die beiden Hauptcharaktere bleiben unzermacht, ſind ſich aber ſelbſt zugleich Objekt.

NB. Wenn Rizzios Mord bliebe, wäre der Grund, daß Darnley den Vertrauten der verbrecheriſchen Liebe für den Gegenſtand ſelbſt angeſehn. Hätte er nun den Gegenſtand richtig erraten! Maria ſieht den Bothwell an einer Kluft ſtehen und iſt in unendlicher Angſt um ihn, ſieht ihn nur durch des Feindes Tod lebend. Zugleich faßte ſie aus Darnleys Handlungsweiſe Haß und Verachtung. — Wie nun: Maria und Bothwell lieben ſich noch unausgeſprochen. Darnley ſucht die Urſache ihrer Kälte gegen ihn in einer andern Liebe und läßt Rizzio morden. In der Angſt u. ſ. w. darüber verrät ſich Maria an ihn, der als ihr Schützer auftritt, Bothwell und vice versa. Sie ſieht zugleich die Gefahr für Bothwell, wenn Darnley u. ſ. w.; ſie hat in ihrer Freude Bothwell Beweiſe ihrer Huld gegeben, ihm ſozuſagen ihre Liebe ſelbſt angetragen und ſieht ihn nun dadurch und dafür von Darnleys Dolche ad modum Rizzio bedroht, wo dann Liebe und Gewiſſen die Sorge ſchärft, bis ſie keine Ruhe ſieht

als durch Darnleys Tod. Nun könnte Bothwell ſagen: Mag mir geſchehen, was will, nur die Reinheit nicht gekränkt u. ſ. w. Um ihretwillen und ihr zu erſparen, thut er es; ſie hilft uneingeſtanden; das gerade ernüchtert ihn — während es doch eben, da ſie ſeine Schuld teilen will, Liebe von ihr iſt. Wäre ſie rein geblieben, die Welt ſtünde noch, ſie wäre mir ein Engel, und ich liebte ſie um deswillen nur mehr, was ich um die Reine, um ſie rein zu erhalten, gethan. So aber ſtellt ſich der Mord und die Mitſchuld zwiſchen ſie.

Nur nicht zu weit ausgegriffen! Immer nur das Nächſte und Natürlichſte!

Wer Shakeſpeare folgen will, muß kühn ſein wie er. Die einfachen, großen Motive müſſen alles tragen ohne kleinliche Behelfe, die Figuren darin ſchlank, nur zu illuſoriſchen Menſchen gemacht, die Compoſition gründlich, einfach, ſchlank, ohne daß oder damit man nicht alles Kleine beſonders erklären muß. Alles ſchlank, lieber zu ſchlank, deſto größre Breite hat die Auslegung, nur daß die Erklärungsgründe alle implicite in der Natur der Situation und Charaktere liegen. Manches bedarf bloß einer einmaligen Andeutung; dem Zweifler muß man zumuten, daß der Zuſammenhang ein einfacher und großer. Die Hindeutungen von einem auf das andre wird der aufmerkſame Zuſchauer oder Leſer, wenn nicht beim erſten Leſen oder Sehen, ſo ſpäter ſelbſt hineinlegen, der Autor macht ſein Werk, wenn er ſie ſelber geben will, ſchwerfällig, nicht klar, ſondern unklar, und was der Deutlichkeit helfen ſoll, hebt die Poeſie auf, die freiſtehende, runde Geſtalten, Verhältniſſe, Situationen braucht.

Reiche Stücke werden durch ſolchen Hindeutungsballaſt unklar und verwirrt, große, runde Geſtalten zerbröckeln in Proſa.

Was ja davon notwendig sein sollte, kann bei der Revision des Fertigen nachgeholt werden. Nun muß auf Poesie und Natürlichkeit gedacht werden. Genug, wenn Scharfsinn und Tiefsinn, den Grund tüchtig gelegt, in die Ausführung dürfen sie sich nur, wo der Vorgang es erfordert, mischen.

Dramaturgiſche Aphorismen

Erſte Gruppe

Aus den Jahren 1840 bis 1860

Bereich des Poetiſchen und Äſthetiſchen

Das Poetiſche hat nur die Proſa, die Wirklichkeit im bloß verſtändigen Sinne zum Gegenſatze und zur Grenze. Wo die Größe der Geſtalt und Denkart, die Expanſion oder die Tiefe der Empfindung der Stoff des ordnenden Verſtandes iſt, da iſt Poeſie; wo beides den Verſtand verdunkelt, da iſt das Phantaſtiſche. Das Poetiſche hat alſo bloß die Qualität zum Maßſtabe. Mit dem Äſthetiſchen iſt es anders; dies wird am Maße der Quantität gemeſſen. Es iſt ein konzentriſcher Kreis von kleinerm Halbmeſſer, innerhalb des Kreiſes des Poetiſchen gezogen. Die höchſten Grade der expandierenden und der intenſiven Phantaſie ſind immer noch poetiſch, aber äſthetiſch ſind ſie nicht mehr. Ein Spieler um Geld iſt unpoetiſch; einer, der mit dem Teufel um ſein Leben würfelt, iſt poetiſch. — In der idylliſchen oder ſatiriſchen Poeſie wird die Schlacht zwiſchen der Poeſie und der gemeinen Wirklichkeit geſchlagen; in der eigentlichen Poeſie iſt der Kampf vorbei; das gemeine Wirkliche liegt beſiegt zu Boden, und die Poeſie begeht ihr Siegesfeſt. — Mein Hauptfehler war, daß ich Stoffe zur Tragödie aus dem Kleinleben nahm. Dieſes ſagt in ſeiner Beſchränktheit und Klein-

lichkeit höchſtens dem eigentlichen Idylle zu. Mit den höhern Gattungen der Poeſie läßt es ſich nicht vereinen. Der Hauptvorzug des dargeſtellten Kleinlebens, treue Porträtierung, iſt allem Schwunge entgegen. Man kann die poetiſche Wahrheit, die in der innigſten Übereinſtimmung aller Erforderniſſe beſteht, nicht erreichen. Giebt man der Sprache poetiſchen Gehalt, ſo ſteht ſie mit der unpoetiſchen Situation und mit den beſchränkten, kleinlichen Motiven im ſchreiendſten Widerſpruche. Läßt man ſie die Sprache der Bildung reden, ſo muß man aus unbefangnem Munde die einfache Frage erwarten, die alle durch poetiſche Unwahrheit gewonnenen Schönheiten über den Haufen wirft: Warum hat der Dichter nicht gleich gebildete Leute und eine Handlung erſonnen, zu der die Sprache paßt? Wir haben ein Warnungsbild in Geßner. Die weißen und roten Rokokofiguren der Daphnen, Chloen u. ſ. w. ſind verſchwunden, die derben Porträts des wirklichen Kleinlebens, die Dows, Teniers, Breughels u. ſ. w. gelten noch. Durch die Entfernung, durch das uns Fremde in Tracht und Sitte ſind ſie gewiſſermaßen poetiſch geworden, der Übermut, der in manchen ſteckt, die komiſche Idealiſierung iſt an ſich poetiſch; die Wahrheit, mit der ſie aufgefaßt ſind, bringt uns das Fremde nah und erhält es allen Zeiten begreiflich. — Die einfache und anſpruchsloſe Porträtierung der kleinen Zuſtände hat und wird ſich noch lange in den „Jägern“ und ähnlichen Schauſpielen erhalten. Kabale und Liebe in ſeiner poetiſchen Auffaſſung erſcheint uns nach wenig mehr als einem halben Jahrhundert ſchon als Parodie ſeiner ſelbſt. Die einzige Figur im Stück, die die andern und damit das ganze Stück überleben wird, iſt gerade die einzige darin, die man ein treues Porträt nennen kann, der alte Miller. Er iſt durchaus proſaiſch gehalten, und nur die Leidenſchaft giebt ihm ein Etwas wie poetiſchen Anhauch; das iſt

aber in der gemeinen Wirklichkeit ebenſo, und er ſpricht kein Wort, das ein Mann in ſeiner Lage in der Wirklichkeit nicht auch geſprochen haben könnte. Ich glaube, der unpoetiſche Stoff kann nur in ſeiner Wirklichkeit aufgefaßt bleibend intereſſieren.

Die wahre Poeſie muß ſich ganz von der äußern Gegenwart loslöſen, ſozuſagen von der wirklichen Wirklichkeit. Sie darf bloß das feſthalten, was dem Menſchen zu allen Zeiten eignet, ſeine weſentliche Natur, und muß dies in individuelle Geſtalten kleiden, d. h. ſie muß realiſtiſche Ideale ſchaffen. Sie darf nicht das Wilde und Ungeheure mit Gewalt herbeiziehen, aber auch nicht der unmännlichen Schwäche einer Zeit, die mit ihr vergehen wird, ſchmeicheln und ſie dadurch hätſchelnd noch mehr ſchwächen helfen. Aber ich thue unſrer Zeit Unrecht, ſie iſt im männlichen Aufraffen begriffen. Wäre ſie es aber auch nicht, der Dichter muß erſt nach ſeiner Pflicht gegen die Kunſt und dann erſt nach der gegen das Publikum fragen. Sein höchſtes Geſetz iſt poetiſche Wahrheit. — Und ſtimmen nur ſeine Gebilde mit ihren Bedingungen überein, ſo mag er kühn bis an die Grenze gehen, die nur Willkür ſetzen kann.

Diejenigen Gattungen, die nur amüſieren ſollen tragen ihre Grenzen in ihrem ausgeſprochnen Zwecke. Die Tragödie ſoll mehr, ſie macht ſogar Kühnheit zur Pflicht. — Heute iſt dieſe und jene Blume in der Mode, man findet ſie auf jedem Fenſterbrett, auf jedem Damenſchreibtiſche. Draußen im Felde ſteht eine weit reichre und ſchönre; kein Menſch ſieht nach ihr, denn ſie iſt keine Azalee, kein Rhododendron. Heute wenigſtens; ob auch morgen oder übermorgen? Und pflückt ſie auch übermorgen keiner, ſo hat ſie ſich ſelbſt geblüht!

Gegenwart des Dramas

Das Drama muß in jedem Moment Gegenwart ſein; das Vergangenheitsſchwangere iſt das Epiſche, das Zukunftsſchwangere das Dramatiſche.

Geſchloſſenheit des Dramas

— — Ein Drama muß vollkommen geſchloſſen und vollkommen durchſichtig ſein. Das macht die vollkommne Loslöſung des Stoffes von äußern Bedingungen nötig. Er muß ſeine Bedingungen alle in ſich ſelber haben, und wir müſſen dies ſehen. Alles, was geſchieht oder Einfluß hat auf das Geſchehende, muß aus einer Abſicht hervorgehen. Alles Begebenheitliche im Stoffe muß in Handlung aufgelöſt werden, deren Gründe wir erfahren. Die Abſicht macht die Begebenheit zur Handlung. — Forderungen der verſchiednen Gemütskräfte des Zuſchauers ans Drama. —

Endpunkt des Tragiſchen

Das Geſchick darf nicht als ein unabänderliches Uhrwerk daſtehen, ſodaß man weiß, in ſo und ſo viel Minuten muß es ausheben und das unter ihm liegende Opfer ohne Rettung zermalmen. Sowie dies geſchieht, ſo iſt es um das freie ſelbſtthätige Spiel des Geiſtes gethan, ſo iſt eigentlich das Stück ſchon aus.

Natur in der Kunſt

Natur in der Kunſt kann nichts andres heißen als die täuſchendſte Wirklichkeit einer künſtleriſchen Darſtellung, das vereinte Werk des Verſtandes und der Phantaſie.

Erwartung im Drama

Je früher die Erwartung des unglücklichen Ausganges erregt wird, je früher die Möglichkeit eines glücklichen Ausganges verschwindet, desto milder wird die tragische Stimmung. Die Personen dürfen hoffen, der Zuschauer nicht; er muß immer wissen, daß diese Hoffnungen und die Anstrengungen der Personen, sie zu realisieren, vergeblich sind. — Auch zu verhüten, daß die künstlerische Täuschung zu einer wirklichen werde oder dieser sich zu sehr nähere. Die Personen sollen in der Gewalt wirklichen Leidens erscheinen, der Zuschauer soll tragisches Mitleid, d. h. durch die Kunst verklärtes, zum Genuß gemachtes, empfinden. Dazu ist das Eingeständnis notwendig, daß das Kunstwerk keine Wirklichkeit sein will. Hilfsmittel sind Idealität der Darstellung, Vers, Betrachtungen, bildlicher Ausdruck.

Tragische Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit

Ein gutes Stück ist eigentlich nichts als eine Katastrophe und ihre sorgfältige Motivierung durch Charaktere und Situationen, durch welche der Verstand zufriedengestellt, die Phantasie angeregt, das Gefühl befriedigt wird. — Tragische Notwendigkeit kann eigentlich nichts heißen als tragische Zweckmäßigkeit, richtige Berechnung jedes einzelnen Momentes im Ganzen auf den Zweck des Ganzen, Übereinstimmung des Erfolges mit den erregten Erwartungen; daß also der Poet nirgends eine Erwartung im Zuschauer erregt, die nicht erfüllt würde, und nichts sich erfüllen läßt, was nicht erwartet wurde. Das ist im größern Sinne Motivierung. Die pragmatische Motivierung geht auf den Zusammenhang der Handlung in sich

und für sich; diese — die künstlerische, wenn ich so sagen darf — auf den Zusammenhang zwischen der Handlung und den Empfindungen des Zuschauers. Jene bewirkt, daß die Handlung eine mögliche, wahrscheinliche, geschloßne, diese, daß sie eine das Gefühl ergötzende, befriedigende, eine künstlerische Stimmung erweckende sei; jene, daß sie objektive, diese, daß sie subjektive Wahrheit hat; jene, daß sie Verstand hat, diese, daß sie dem Verstande und den übrigen Seelenkräften gefällt. Hier zeigt sich nun auch der höhere, der eigentliche Kunstverstaud. Diese Übereinstimmung der objektiven Welt des Werkes, der Darstellung der äußern Gesetze der Dinge mit den Forderungen der subjektiven und ihren innern Gesetzen macht die sogenannte Notwendigkeit eines Kunstwerkes aus und ist das erste Kriterium der Klassizität desselben. Der Poet muß sich also im ganzen wie in jedem einzelnen Momente als Poet und als Zuschauer zugleich verhalten; er muß mit der größten Vertieftheit in das Werk zugleich darüber stehen, mit der größten Hingabe an dasselbe die größte Unbefangenheit ihm gegenüber vereinen.

Sowie tragische Notwendigkeit vorhanden ist, stört selbst das Komische nicht. Ja, es kann die Wirkung der Situationen noch durch den Kontrast erhöhen, wenigstens einen Erfrischungspunkt bieten. Desgleichen wirkt das Erwachen der Hoffnung bis zur Zuversicht in den Personen tragisch, wenn der Zuschauer weiß, daß diese Hoffnung eine vergebliche, ja um so milder, je gewisser der Zuschauer dies weiß. Wird dagegen der Zuschauer selbst zur Hoffnung verleitet, so wird er sozusagen zu einer der spielenden Personen selbst, er wird aus der ruhig ergebnen Fassung künstlerisch erweckten Mitleides in die Kämpfe der Personen selbst gezogen, wie diese von Furcht in Hoffnung, von Hoffnung in Furcht hinübergerissen;

er erlebt die ſchrecklichen Schickſale, anſtatt aus der ſichern Zuflucht der Beſchauung heraus ſich an ihnen zu genießen. — In der Antigone iſt das Schickſal wie im Shakeſpeare behandelt; ohne alles Wunder folgt die Strafe nicht allein auf die Schuld, ſondern auch aus der Schuld. Kreon, der tragiſche Held, tötet im Eigenſinne die Geliebte ſeines Sohnes; dieſer, da er ſie nicht retten kann, ſtirbt ihr nach; ihm die Mutter, und ſo hat der Held ſich ſelbſt geſtraft. Er hat mit aller Zurechnung geſündigt, der Ödipus, der Ajas, die Dejanira, der Oreſtes nicht; in den drei erſten dieſer Fälle iſt Verblendung oder abſichtliche Täuſchung, in dem letzten ſogar ein göttlicher Befehl an die Stelle der zurechnungsfähigen Leidenſchaft getreten. Die Reinheit und Notwendigkeit des Schickſals in der Antigone iſt es wohl, die uns dieſes Stück näher rückt als die andern antiken Stücke. Auch hat dieſe Tragödie vor den übrigen des Sophokles voraus, daß nicht bloß die Kataſtrophe, ſondern auch die Schuld in Handlung dargeſtellt iſt. Es iſt im Stücke ein Bewerben um den Tod, eine Sterbewolluſt. Eine gewiſſe ſüßſchmerzliche Stimmung wird in der erſten Szene erregt und durch das Ganze feſtgehalten. Eben daß man nicht zu vorübergehender vergeblicher Hoffnung verführt wird, der Antigone könne irgendwo von außen her eine Rettung kommen, das läßt einen heimiſch werden und bleiben in dieſer Stimmung. Eigentümlich, daß der Fauſt (beſonders Gretchens Schickſal) mir ganz dieſelbe Empfindung gab wie die Antigone; die Empfindung des Schönen. Die Seele entfaltete wie die vorher geſchloßne Blume dieſem milden Strahle ihre innerſten Tiefen. Keine Stelle darin, die übermächtig auf Rührung oder irgendwelche Erſchütterung gewirkt und dadurch irgend ein Vermögen des Zuſchauers einſeitig zur Reaktion gezwungen hätte. Es waren nicht Empfindungen, nur Empfindung, man

hörte keine Töne, nur ihre Harmonie. Der Schmerz war zu einem Genuſſe gemacht.

— Eine aufblitzende Möglichkeit von Rettung bringt eine übelangebrachte Reaktion und wirklichen Verluſt der ſchönſchmerzlichen Stimmung. Die Empfindung vermag ihrer natürlichen Schwere nach nicht die zwei Richtungen zugleich mit Leichtigkeit und daher mit Luſt zu verfolgen. Iſt die Reaktion einmal eingetreten, ſo will ſie zu ihrem Rechte kommen, und wie die Seele vorhin die ſtörenden heitern Vorſtellungen abwies, ſo werden ihr jetzt die ſchmerzlichen ſtörend und peinlich. Dieſer pſychologiſche Erfahrungsſatz iſt die Baſis der tragiſchen Stimmung, und aus ihr laſſen ſich die weſentlichſten Geſetze der Tragödie ableiten.

Tragiſche Notwendigkeit

Tragiſche Notwendigkeit iſt die Trägerin der tragiſchen Stimmung. Sie beſteht darin, daß der tragiſche Ausgang ſchon im Anfange des Stückes ſich ahnen läßt, und während des ganzen Stückes dieſe Ahnung ſtetig wächſt, bis ſie mit der Kataſtrophe zur Gewißheit wird. Das Schrecklichſte überraſcht uns dann nicht mehr. Je gewiſſer wir einen ſchlimmen Ausgang ſchon im Anfange ahnen, je ſtetiger dieſe Ahnung wächſt, deſto milder wird die tragiſche Stimmung ſein. Je feſter die Situationen ſchließen, ſodaß ſie auch ein mögliches Ungefähr nicht ſcheint durchbrechen zu können, je weniger man dieſem Ungefähr überdies noch den Zugang gönnt, alſo je weniger man die Möglichkeit befürchten läßt, daß der ruhige, ſtete Verlauf des Ganzen plötzlich von einem Unvermuteten in Verwirrung gebracht werden könne, deſto mehr wird Mitleid und Furcht zu einer ſüßen Beſchäftigung, der man ſich mit Geiſt und Sinnen hingiebt. Womöglich gleich im Beginne muß der

Held den Granatenkern verschlucken, der ihn unwiederbringlich der Unterwelt zu eigen giebt.

Im Anfange des Dramas fordert der Charakter durch ein gewisses Thun oder Unterlassen das Schicksal heraus, er thut den ersten Stoß, von da an muß er sich wehren bis zum Untergang an den natürlichen, notwendigen Folgen seiner That.

Typische Behandlung

Jedes Stück muß einen einzelnen Fall typisch behandeln, der die ganze Gattung Fälle im wesentlichen in sich abspiegelt. Wie der ganze Inhalt, so muß jeder Charakter wiederum ein solcher Typus sein, desgleichen jede Nebenhandlung; die ganze Poesie der Art wird dadurch zu einem Spiegel des Weltlaufes. Jedes Stück muß, wie es selbst einen Fall unter vielen darstellt, diesen so vollständig und individuell ausmalen als möglich, ohne das Typische zu verwischen; jedes Einzelnste muß zu diesem Ganzen gestimmt sein; Natur, geschichtlicher Boden, Situation, Leidenschaft, Sprache, raschere oder bequemere, leichtere oder gewichtigere Bewegung. Nichts darf als Phrase erscheinen; alles muß aus dem Stoffe selbst genommen sein und sich auf seine Idee beziehen. Jeder besondre Stoff wird so seine besondre Form gewinnen, seine organische von innen heraus.

Nebenhandlungen

Nebenhandlungen und Nebencharaktere sollen weiter nichts, als die Haupthandlung und die Hauptcharaktere motivieren und gruppieren.

Verbindung des Komischen und Tragischen

Das Komische ist der natürliche Feind des Gravitätischen, es verhält sich zum Tragischen wie die so-

genannte geforderte Farbe zu der andern (Goethe); wenn man nicht Rot mit Grün abwechseln läßt, so wird zuletzt das Rot selber Grün. So wird das Tragische komisch, das Komische langweilig. In der Beimischung von Humor liegt eine Art Inokulation der komischen Kuhpocken, damit nicht die Menschenpocken, d. h. der Umschlag ins Lächerliche eintrete. Dann vollendet sich durch die Hinzuthat des Komischen zum Tragischen erst die Weltganzheit, die Ganzheit des Lebens. So haben Shakespeares Figuren ihr charakteristisches Pathos nicht immer wie ein Kleid am Leibe, sie haben noch andre leichtere Charakterzüge, die in mittlern Zuständen jene so lange ersetzen, bis sie wieder eintreten, und besonders in diesem Wechsel liegt eine wunderbare Wirklichkeit ihres Lebens und des ganzen Stückes. Die vertraulichste Sprache gewöhnlicher Zustände und der kühnste Schwung des Pathos in den außerordentlichsten Situationen; dazwischen eine Unendlichkeit von Mitteltinten.

Das Tragische, das Molière einmengt, giebt seinen Lustspielen erst die Tiefe und das à plomb, wie das Komische, das Shakespeare der Tragödie einmengt; er vermittelte dadurch das Wirkliche und Gewöhnliche mit dem Poetischen.

Ariadne von Gruppe

In Gruppes Ariadne finde ich mit freudigem Erstaunen in der Charakterisierung der Sophokleischen Kompositionsweise bis in die kleinsten Züge hinein das Ideal dramatischer Darstellung, wie ichs mir vorzeichnete und zu realisieren strebte, schon ehe ich etwas von Sophokles gelesen. Sie läßt sich auf zwei Grundthätigkeiten reduzieren oder Grundgesetze, davon die eine auf Darstellung, die andre auf die Ausbringung jedes dargestellten Zuges zur höchsten Wirkung geht.

Das erste heiſcht Verwirklichung jedes Momentes der Idee, das andre richtige Berechnung im Arrangement dieſer Verwirklichungsmomente. — Mir iſt dies in der Muſik aus der polyphoniſchen Schreibart aufgegangen. — Sophokles giebt ſeiner tiefſten Abſicht den Schein vollkommenſter Abſichtsloſigkeit. Darin iſt er niemand ähnlicher als Shakeſpeare. Beide ſind vollkommne Meiſter im Vorbereiten, und darin liegt das Geheimnis der Notwendigkeit. — Das Vorbereiten habe ich wiederum aus der Muſik, und zwar beſonders von Beethoven gelernt. Wie bei Shakeſpeare, ſcheint bei ihm die bunteſte Fülle von Modulationen zu herrſchen, was angehende Dichter und Komponiſten leicht irre führt. Tritt man näher hinzu, ſo bewundert man die Einheit, wie vorher die Mannigfaltigkeit, die Notwendigkeit, wie vorher die Kühnheit der Willkür. Lange vor dem wirklichen Eintritte der Modulation in die Tonart der Dominante oder in die verwandte Durtonart zeigt der Komponiſt dieſe ſchon. Er ſtrebt ihr zu, die noch herrſchende Tonart zieht ihn immer wieder zurück, jenes Streben wird immer dringender, der Widerſtand immer ſchwächer. Wir haben ſchon das vollſtändige Gefühl der neuen Tonart, während wir noch in der Gewalt der vorigen zu ſein ſcheinen. Dennoch überraſcht uns das wirkliche Faktum des Überganges. Durch das vorhergegangne Zögern erſcheint uns die nun doch unvermeidliche That als eine freie, kühne; wie die offne Erklärung eines Schrittes, der eigentlich ſchon gethan iſt. — Sophokles und Shakeſpeares Figuren haben eine Zuverſicht auf ſich, eine Selbſtändigkeit, die ſie zu objektiven Weſen zu machen ſcheint. Sie zwingen uns mit, an ſie zu glauben. Eine abſolute Verkehrtheit kann nie dieſen Schein geben. Sie müſſen in dem, was ſie meinen und glauben, ſich ſelber recht zu haben ſcheinen. Dadurch erſcheinen ſie auch uns als ſelbſtändig und in ſich gegründet. So-

phokles hat seine Figuren dieses ihr Recht so stark und überzeugt aussprechen lassen, daß diejenigen Beurteiler, die Gedanken suchen in einem objektiven Gedichte und nicht konkrete Anschauungen, Gestalten — dieses Recht für den Zweck der Gestalten hielten, zu deren selbständigem Abheben vom Grunde des Ganzen es doch nur das Mittel war. Für die Gestalten der tragischen Kämpfer hatten sie keinen Sinn. Ihnen schien nun die Hauptsache der Kampf dieser wirklichen oder vermeintlichen Berechtigungen der Personen, nicht der Kampf der Personen selbst, in denen sie vielmehr die an sich gleichgiltigen Träger von jenen sahen. Sei es, daß ihr Gefühlsvermögen durch das Überwiegen der Reflexionsrichtung abgespannt oder nur verdunkelt war; sie fühlten das Schicksal der Personen nicht, was doch eigentlich der Zweck des Dichters war. Statt die Personen anzuschauen und mit und für sie zu fühlen, statt mit Phantasie und Gefühlsvermögen das Gedicht aufzufassen, vernichteten sie dieses als Gedicht und machten, was dazu sich hergab, jene einzelnen Berechtigungen zum Stoffe für die Thätigkeit ihres Verstandes. Wenn sie nun über das Drama philosophierten, machten sie den umgekehrten Weg des Künstlers. Und das hätte sein mögen, wenn sie nur nicht absichtlich und unbewußt dadurch die Künstlertalente auf denselben umgekehrten Weg sich nachgezogen hätten. Dadurch aber entstand das wunderliche Zwitterding von Philosophie und Poesie, das uns jetzt von so vielen Seiten, namentlich von den Künstlern dieser Richtung, als die einzige zeitgemäße und darum berechtigte Poesie vorgehalten wird. — Mein dramatisches Streben war im Anfange: Erweckung möglichst vieler und starker Gefühle, die in eine Hauptstimmung fortgeleitet, mählich zu einem gewaltigsten, überwältigenden anwachsen sollten. Also ein reicher, in seinen Einzelheiten ergreifender Stoff, dessen Idee und Inhalt in allen seinen

Momenten dargeſtellt, wobei dieſe Momente ſo geordnet, daß jedes an die Stelle kam, wo es an ſich und fürs Ganze am fruchtbarſten ſtand. In dieſer Anordnung aber nun wiederum die tiefe Abſicht und künſtliche Berechnung noch künſtlicher verſteckt hinter dem Scheine zufälliger Wirklichkeit. Desgleichen die poetiſchen Intentionen nicht abſtrakt in den Worten der Perſonen ausgeſprochen, ſondern in ihrem Thun und Verhalten dargeſtellt; beſonders aber die Phraſe und alles Hohle in Geſtalten wie in Handlung und Worten vermieden. Dies alles faßt ſich zuſammen in dem Begriffe: tiefſte Abſicht und ſcheinbar vollſtändige Abſichtsloſigkeit. Ferner das Wirken durch ſcheinbare Widerſprüche in Charakter und Handlung, und dies beſonders da, wo ich etwas Verſtecktes ſtark herausheben wollte. Aber die Kritik nahm den Widerſpruch als eine Nachläſſigkeit und als ein wirkliches Sichwiderſprechen des Autors und ſuchte nicht weiter; während ich durch den Schein des Widerſpruches den Hörer oder Leſer ſpornen wollte, ihn zu löſen zu ſuchen und dabei meine Intentionen zu finden. Charakteriſtik, wiederum möglichſt hinter ſcheinbare Abſichtsloſigkeit verſteckt. Während die Hebbeliſchen Figuren ſich was auf ihre Eigentümlichkeit wiſſen und damit erzählend dickthun, kennen meine ſich ſelber nicht und ſchildern ſich ohne, ja wider ihren Willen. Und ſtets mehr handelnd als erzählend. So (in den Makkabäern) die Art der Schadenfreude, mit der Judah den Eleazar gehen und die andern in Hinſicht auf den Anſpruch der Familie auf das Hohenprieſtertum gewähren läßt in der Vorfreude, daß, was ihnen ſo glänzt, hinter dem, was er thun wird, als kleinlich, eitel, verſchwinden wird, und er die vorübergehende Verdunklung wählt, um dann um ſo heller vor ſich ſelbſt zu ſtrahlen. Er ſteht Eleazar gegenüber wie Stolz dem Ehrgeize. Dieſer Stolz ſteigert ſich in ihm bis zu dem: Wenn ich

es lasse (Israel), dann ists verloren. Er verachtet in seinem Stärkestolze die Schwächen seines Volkes den Fanatikern gegenüber und muß zuletzt sehn, daß eben diese Schwächen gesiegt und nicht seine Stärke. Dies eben ist sein Leiden. Im Erbförster, meint Jul. Schmidt, daß ich mich in der Ehe des Försters getäuscht und sie für sittlich halte, während ich ja eben die Folge schilderte, die des Försters Verbergen seiner Liebe und Achtung auf den oberflächlichen, dem Äußerlichen zugewandten Charakter der Försterin geübt. Die Vertrauenslosigkeit dieser Ehe geht ja eben auch aus der Isolierung des Försters von dem Gewöhnlichen hervor. Es ist das ein Teil seiner tragischen Schuld und meiner Intention. — Der Mensch als Charakter wirkt nicht allein in einer einzigen, bestimmten That auf seine Umgebung, er wirkt, ohne es zu wissen und zu wollen, in jeder seiner Äußerungen. Er ist nicht bloß einmal, in einer Stunde, der Schmied seines Schicksals, er hämmert in jedem Momente daran, bis die Katastrophe den Hammer ihm aus der Hand nimmt. Sein Schicksal ist die Totalsumme aller Wirkungen seiner Eigentümlichkeit. — Ich glaube, ich habe mich von der philosophischen und der rein verständigen Kritik zu sehr irre machen lassen. — Sophokles bedarf bei seiner darstellenden Poesie retardierender Momente, um plastisch und poetisch zu bleiben; die ins Rollen gebrachte Handlung wird durch den Chor immer wieder fixiert. Bei Shakespeare thun diesen Dienst die eingeschalteten komischen Partien, die Verwandlungen und das Überspringen auf einen der andern Handlungsstämme. Dadurch wird das der Poesie gefährliche Zustarkwerden der Neugier gezügelt und immer soviel Ruhe im Zuschauer reserviert, als zum Genusse der Poesie notwendig ist. Doch ist dies wohl auch durch charakteristischen und poetischen Gedankengehalt zu erreichen. — Dieselben Kunstgriffe kehren übrigens so oft bei

Sophokles wieder, daß die Naivität des Äschylos, die gar nicht sucht, was in dem engen Umfange doch ängsten muß, diesem geeigneter erscheint. Eigen ists, daß Gruppe einige wenige Kunstgriffe, die er in dem belobten Stücke, immer dieselben, angewendet findet, als das Gepräge eines größten Dichters auspreist, da man eher glauben sollte, er wolle damit das an seinem Lieblinge immer klebend beweisen, was man Manier nennt. Shakespeare ist ihm regellos; wahrscheinlich, weil er nicht auf jeder Seite bei ihm die nämlichen, immer wiederkehrenden Leisten findet, weil er sich bei Shakespeare vergeblich nach Schablonen umsieht, die für alle Stoffe passen, oder vielmehr, für die jeder Stoff passen soll, er mag wollen oder nicht. Wer einen großen Begriff von Shakespeare erhalten will, der lese nur Gruppes Ariadne. Dann wird er erst gewahr werden im Kontraste mit den wenigen, kleinen, immerwiederkehrenden Tänzerpas, wie reich, groß Shakespeare ist und wie ewig neu. —

Fatalismus in der Tragödie

Im Charakter- und Leidenschaftstrauerspiele liegt immer etwas Fatalistisches. Immer wird man sagen können: Dem und dem hätte das nicht passieren können. Die Mischung von Freiheit und Unfreiheit, die in unserm Denken, Begehren und Handeln ist, bleibt auch in unserm Schicksal. Und der beste Teil des poetischen Eindruckes, des tragischen, liegt im Gefühle dieser unauflöslichen Mischung. Die Notwendigkeit der Folge mag uns offen liegen, nicht die der Ursache. Offen, daß es einen solchen Menschen unter solchen Umständen geben kann, aber nicht, warum der eben ein solcher Mensch ist und in solchen Umständen situiert. Die Rechnung rationell, aber in ihrem Resultate bleibt etwas Irrationelles, weil etwas dergleichen im Ansatze lag.

— Hat der Dichter die Schuld, ſo hat er das ganze Werk, es liegt darin, wie der Baum in ſeinem Samen. — Das Temperament des Menſchen wird ſich darin zeigen, ob die Leidenſchaft zu den ſogenannten kalten gehört, oder zu den heißen, je nachdem die Schuld eine gewiſſe Berechnung und Abſichtlichkeit involviert oder mehr ein Hingeriſſenſein über die Beſinnung hinaus. Dort wird der Charakter in allen Dingen ſich mehr in der Gewalt haben, eine gewiſſe Überlegenheit zeigen, aber ebendeshalb auch dem Gewiſſen zugänglicher ſein, wenn er auch deſſen Forderungen und Warnungen nicht nachgiebt. Denn die kalten Leidenſchaften ſind von ſelbſt ſchon die ſtärkern, eben weil ſie die Kraft haben, mit der Beſonnenheit zuſammen zu exiſtieren, aber ſie zeigen ſich nicht ſo ungeſtüm und ſtoßweiſe, ſondern mehr ſtetig wirkend. Jede Leidenſchaft kann in dieſen beiden Geſtalten vorkommen, wie Geiz, Habſucht, Neid, Eiferſucht u. ſ. w. Wie in jeder Schuld der Charakter des Thäters, ſo liegt auch die Art der Strafe darin. Die heiße Leidenſchaft brennt ihren Träger aus; hier fällt das Moment des Gewiſſens eigentlich in die Seele des Betrachters, der muß in der Seele des Helden die Reue fühlen, für die dieſer nicht Beſinnung genug hat. Der Heißleidenſchaftliche, Hingerißne wird von einem zum andern Faktor ſeines Schickſals hingeriſſen werden, ebenſo in den Untergang; er hat nicht Zeit und nicht Natur dazu, Betrachtungen anzuſtellen, abzuwägen, zu bedenken, weder vor der Schuld noch nach dem Untergange, auch in ſeinem Leiden wird er mehr bei dem Augenblicke ſein, beim Leiden ſelbſt und ſeiner nächſten, als bei ſeiner erſten Urſache. So tobt Lear auf ſeine böſen Töchter, nicht auf ſich, auf der Töchter Unkindlichkeit, nicht auf ſeine Unmacht über ſich ſelbſt, die ihn in deren Hände

gegeben hat. So Romeo und Julia, Coriolan. Der Kaltleidenschaftliche wird, wie er sein Thun überlegen muß, auch den Betrachtungen über dessen Rechtmäßigkeit oder Unrechtmäßigkeit sich nicht entziehen können — das Übermaß der Besonnenheit wird vor Beschäftigung mit sich selbst gar nicht dazu kommen, auf die Dinge zu wirken. So Hamlet. —

Spannung im Drama

— Je größer die Spannung eines Stückes, desto leidenschaftlicher verlangen wir vorwärts zu kommen, desto leidenschaftlicher verabscheuen wir alles, was uns hemmt. Wer eilt, um etwas zu erfahren, dessen Wissen er leidenschaftlich begehrt, der wird keine Augen für die Schönheiten seines Weges haben und für das Schönste, Witzigste, was ihm ein Begegnender mitteilt, für die geistreichste, amüsanteste Unterhaltung kaum ein halbes Ohr; ja er wird den Begegnenden, der ihn aufhalten will, und dem er unter andern Umständen stundenlang lauschen könnte, los zu werden suchen, je schneller je lieber. Eine Regel wäre also: in Stücken mit großer Spannung immer das einfachste Wort zu wählen; und wenn man durch detaillierte Charakteristik und geistreichen, poetischen Dialog wirken will, dazu einen Stoff sich zu wählen, der einer leidenschaftlichen Spannung nicht bedarf. — Je bewegter äußerlich die Handlung, desto breitere Behandlung ist nötig, wenn das Stück einen poetischen Eindruck machen soll. Je weniger eigentliche Handlung ein Stück hat, desto mehr äußere Bewegung, und sei es nur durch Verwandlungen und Auf- und Abtreten der Personen und mimische Belebung, suche man ihm zu gewinnen. —

Tragische Spannung

Der wahre tragische Eindruck ist, daß man immer das Gefühl des Ganzen hat, d. h. der Idee des Ganzen,

daß man über allem Detail beständig das Gefühl von der Weltnotwendigkeit hat. Shakespeare giebt den idealen Zusammenhang einer Verschuldung und des daraus hervorgehenden Verderbens. Diesen detailliert er dann und verwandelt ihn durch Poesie wiederum in eine Wirklichkeit, aber in eine ideale, notwendige. — Daher das tragische Gefühl im Lear so intensiv und ununterbrochen, weil der ganze Vorgang in dieser Tragödie aus lauter Verschuldungen und Leiden besteht, und das Vorherrschen der Hauptfigur uns nie vergessen läßt, daß alle Verschuldungen der übrigen Personen aus der Verschuldung Lears hervorgehen und alle wiederum auf sein Leiden wirken. Es ist keine andre Spannung darinnen, so viel Gelegenheit dazu da ist. Kein Detail wird so selbständig, daß wir die Empfindung des Ganzen auch nur einen Augenblick verlören. Wie denn überhaupt in der Tragödie keine Spannung sein darf, als eben jenes immer intensiver werdende Gefühl des Ausganges, also das immer unentrinnbarere Notwendigwerden des Ausganges selber aus dem Gefühle der wachsenden Verschuldung. — Umgekehrt muß im Schauspiele immer das Gefühl vorhanden sein, daß ein schlimmer Ausgang weder im Charakter noch in der Ursituation liege, also der Unzweckmäßigkeit eines schlimmen Ausganges. —

Das Peinliche in der Tragödie

— Das Peinliche entsteht, wenn man zu lange geradlinig einen Weg verfolgen muß, an dessen Ende man etwas Schreckliches sieht, wenn man in unmerkbarer, steter Steigerung dem Schrecklichsten entgegengeführt wird, ohne einen Ruhepunkt unterwegs, ohne ein zeitweiliges Abwenden des stieren Blickes von dem Kommenden. Das ganze Stück mag eine solche Klimax darstellen, aber im großen und ganzen, nicht bis ins

einzelnſte durchgeführt. Es iſt das Extrem der dramatiſchen Spannung und ſehr ſchwer zu vermeiden in der konzentrierten Form. — In der Shakeſpeares thun ſchon die Verwandlungen große Dienſte, die Kürze der einzelnen Szenen. Man ſehe den Lear. Dasſelbe Familienverhältnis wirkt künſtlicher, da es zwiſchen den beiden Familien wechſelt. — Das weniger dramatiſche Talent braucht die konzentrierte Kunſtform, die die ſtete Spannung begünſtigt, um ſeiner ſchwächern Kraft damit emporzuhelfen; das Starke braucht die freiere Form, in der wiederum eine natürliche Gegenwirkung gegen das Übermaß der Kraft liegt. So müſſen Kunſtform und Kräfte ſich gegeneinander ausgleichen. Ein ſchwaches Getränk mag man zum Genuſſe konzentrieren, ein ſtarkes muß man verdünnen und mildern. Je weniger Gewalt ein Stoff beſitzt, deſto mehr wird er in konzentrierter Form gewinnen; je gewaltiger der Stoff an ſich, deſto mehr wird es ihm gut thun, in freier Form behandelt zu werden. Das Zerlegen in kleine Szenen, die, abgerundet, jede für ſich ein Genrebild, einen Mimus bilden, zeigt ſeinen Vorteil im Fauſt und in den meiſten Stücken Shakeſpeares, ſogar in den Räubern. Die eigentliche Menſchendarſtellung iſt nur in ihr möglich, auch die vollſtändige Motivierung und der vollkommen klare Zuſammenhang. Wir müſſen den Menſchen ſehen, ehe ihn Leidenſchaft entſtellt. So wird es möglich, eine Geſtalt von allen Seiten zu zeigen, in allen möglichen Graden der Ab- und Anſpannung, in allen Nüancen von der hingebendſten Vertraulichkeit bis zur geſchloſſenſten Zugeknöpftheit, mit jedem andern ein andrer, wie es der Augenblick fordert und erlaubt, ſcherzend und ernſt. — Und all dieſer Realismus der Darſtellung wird deſto täuſchender, je idealiſtiſcher oder phantaſtiſcher das Darzuſtellende iſt. — Nur muß die Zerteilung in Szenen kein blindes Zerreißen ſein, bei dem

alle Teilnehmer zu kurz kommen, die Stetigkeit des Ganzen darf dadurch nicht aufgehoben, sondern muß im ganzen und großen erst recht möglich gemacht werden.

Tragödie der gleichen Berechtigungen

— Die sogenannte Tragödie der gleichen Berechtigungen ist konkreter zu entwerfen, als die bloße Leidenschaftstragödie, sonst wird sie rhetorisch werden. Diese Berechtigungen müssen in der Form der Leidenschaft auftreten und solchergestalt durch Überschreitung wirklich schuldig werden. — Da jeder Leidenschaft eine größre oder geringre relative Berechtigung zu Grunde liegt, so ist leicht begreiflich, wie die Kunstphilosophen auf den Gedanken kamen, diese Berechtigungen zur Hauptsache zu machen. — Des Aristoteles Hauptforderung an die Tragödie ist von Shakespeare am meisten in Romeo und Julia entsprochen worden. Eine Leidenschaft, die den Helden zugleich verklärt, indem sie ihn schuldig macht. — Die Helden sind eigentlich an sich selbst schuldig, sie sind die Beleidiger und Beleidigten zugleich, denen wir die Selbstbeleidigung wohl verzeihen müssen, da ihr Leiden überwiegt in unserm Gefühle. — So ist die Schuld selbst als ein Leiden dargestellt, wir bemitleiden nicht bloß ihr Leiden, sondern auch ihre Schuld. — Will man eine Tragödie gleicher Berechtigungen annehmen, so muß man diese Berechtigungen zu Leidenschaften machen. — Die Person handelt wie aus einem innern Rechte rücksichtslos heraus, die subjektive Berechtigung geht über das objektive Recht hinaus, wodurch die Schuld entsteht. Den kalten Beobachtern, die wenig Sinn für die poetische Wirkung der Leidenschaft haben, fielen zuerst die Stellen auf, in denen die relative Berechtigung ausgesprochen ist; daß dies Aussprechen selbst

oft kein Glauben der Leidenschaft, vielmehr ein Bemühen sei, sich diesen Glauben an ein Recht, nach dem sie handle, selbst einzureden, darauf verfielen die spekulativen Philosophen nicht, denen die Psychologie, die die Poesie mit dem Leben verbindet, bei ihrer Abwendung vom Leben ferne, ja feindlich ist.

Charakter- und Gefühlsstärke des Helden

— Es ist nicht notwendig, Menschen von starkem Charakter zu tragischen Helden zu wählen, aber vorteilhaft, solche mit starker Empfindung. Denn unser Mitleid proportioniert sich nach dem Ausdrucke des fremden Leidens, nicht nach seiner Größe an sich, sondern nach der Energie, mit welcher es sich ausspricht. So haben wir im Lear einen Menschen, an dem nichts stark ist, als seine Empfindungsweise und deren Ausdruck. —

Tragischer Charakterkonflikt

Hauptsache, daß der tragische Konflikt zwischen den Personen nie von äußrer Ursache, von bloßen Aufwallungen hergeleitet wird, von bloßen Mißverständnissen; sondern jederzeit aus dem tiefsten Kerne, aus dem eigensten Sein derselben, als absoluter Widerspruch ihrer Naturen; sodaß der Konflikt sozusagen schon latent vorhanden war und durch die Situation nur eben geweckt und bloßgelegt worden ist. Um den Konflikt recht scharf und Brust an Brust zu machen, entferne man daher nicht durch Bestimmung ihrer Naturen befreundete Charaktere durch Irrtum und Aufwallung oder durch sonst äußerliche Moventien voneinander, wenn dies zu tragischen Thaten führen soll, vielmehr nähere man durch dergleichen zwei ihrem innersten Wesen nach entgegengesetzte Charaktere

und binde sie äußerlich und zufällig, damit das Auseinanderfallen notwendig wird, und die Bindung die innre Entgegengesetztheit nur noch extremer macht und zur tragischen Katastrophe führt. Dagegen habe ich gefehlt im Erbförster und Stein. Zwei Freunde thun sich weh, weil sie in ihrer Einbildung Feinde werden- statt daß beim wahren tragischen Konflikte zwei wesentliche Feinde sich einbilden, sie seien Freunde, und im Verlaufe nur die Wahrheit des Verhältnisses zu Tage kommt in beider Verderben. —

Polyphoner Dialog

Gespräche von dreien und mehrern, wo drei oder noch mehr Personen, jede in einer eignen Richtung sich gegen einander bewegen. Wenn zwei oder mehr Personen gegen eine oder mehrere vereint, das ist aus einer Meinung heraus und nach einem Zweck arbeiten, so ist das nur Zweigespräch, wie ein zweistimmiger Gesang, der von mehr als zwei Sängern ausgeführt wird. Nur wo drei oder mehr Personen, jede aus einer besondern Absicht heraus spricht, oder drei verschiedne Reihen von Gefühlen, Bestrebungen und Ansichten in demselben Gespräche einander modifizierend oder nur kontrastierend nebeneinander hergehen, da ist ein Dreigespräch. In solchen Szenen ist das eigentlich dramatische Leben am stärksten, in solchen polyphonen Sätzen, wo sich verschiedne Stimmen in verschiednen Rhythmen, jede einzelne mit gehaltner Eigentümlichkeit, begegnen und durchkreuzen. Nur darf die Zahl dieser verschiednen nebeneinander gehenden Stimmen die Unterscheidbarkeit nicht übersteigen. So z. B. die Szene zwischen Marinelli, Orsina und Odoardo; zwischen Jago, Emilia, Desdemona. Emilia: Ein Schurke hat euch bei dem Mohren angeschwärzt. Jago: Nein, solche Menschen giebts nicht, 's ist

unmöglich. Desdemona: Und giebt es einen, ſo verzeih ihm Gott. — Beſonders wirkſam, wenn die Zahl der ſelbſtändigen Stimmen von wenigen oder einer allmählich zu einem Enſemble anſchwillt. Hier kann man vom Mozart im Don Juan lernen.

Die Elemente des Dramas

— Zu unterſcheiden 1. der ideale Zuſammenhang — das tragiſche Problem, der Zuſammenhang von Charakter, Leidenſchaft, Schuld und Leiden,

2. die pragmatiſche Motivierung, Kauſalnexus,

3. das Handlungsdetail, zur Belebung beſonders des Leidens. — Im idealen Zuſammenhange liegt der Charakter, in ihm der Schuldkeim, den eine erſte, gegebne Situation zum Treiben bringt. Der ideale Zuſammenhang muß vor allem andern klar heraustreten, wie die Umriſſe eines Bauwerkes. Die einzelnen Teile können rühren und erſchüttern, ſie dürfen es aber nur in Beziehung auf das Ganze; und aus dem Dominieren des Ganzen eben dieſes idealen pſychologiſch-ethiſchen Zuſammenhanges über das Einzelne — wie im Tonſtücke der Grundtonart über die Modulationen — entſteht das Gefühl von Einheit und Notwendigkeit; das ſtets gegenwärtige Gefühl des notwendigen ethiſchen Zuſammenhanges bringt die tragiſche Stimmung, den Hauptzweck der Tragödie. Zunächſt dann muß der pragmatiſche Nexus hervortreten; das Detail darf bloß füllen und runden und Illuſion geben. — Iſt nur der ideale Zuſammenhang recht hervorſtechend, ſo wirkt ſelbſt das Zufällige und Zufallartige, das heißt der von der Idee emanzipierte Stoff nicht ſtörend. — Das Ganze iſt ja dann nichts andres, als der durch Handlung und Leiden herausgewendete innre Menſch. Seine Schuld und ſein Leiden, das iſt eben der Menſch ſelbſt, das heißt der notwen-

dige, dramatiſche, der ideale, künſtleriſch-ideale Charakter. Alle andre Charakterzeichnung iſt im Drama zu verwerfen: er zeichnet ſich eben in ſeiner Schuld und in ſeinem Leiden. So liegt in der Schuld Charakter und Schickſal wie in einer Knoſpenhülle; die dramatiſche Handlung entfaltet ſie eben. —

Epitomierung der Natur

Wie der Epitomator mit einem Buche thut; er giebt den weſentlichen Sinn des Ganzen, aber auf kleinerm Raume zuſammengedrängt. Bogen werden zu Seiten, Seiten zu Zeilen; aber der ganze Gehalt wird beibehalten, nur konzentriert. In derſelben Folge, aber in größern und weniger Schritten als in der Natur. Nirgends die Dünnheit der Dinge, eine kleinere, aber plaſtiſchere, dabei durchſichtigere und leichter überſichtliche Welt, eine konzentrierte Darſtellung des Weltlaufes, nach allen Seiten ſchlank und umgrenzt; ein ganzer Leidenſchaftsverlauf vom Entſtehen durch Schuld und Leiden bis zum Untergange infolge der Schuld, im engen Raume eines Dramas; ſo, was in der Natur in vielen Geſprächen wird, in eins oder wenige ſtiliſierte, plaſtiſch-prägnante gedrängt, das in der Natur Dünne, Lange in ein Kurzes, Dickes zuſammengepreßt, das Unwichtige, der Alltag weggelaſſen. Der Dramatiker muß verfahren nach den Geſetzen der Erinnerung. — Es giebt Affekte, die überhaupt und an ſich unplaſtiſch ſind in der Wirklichkeit, ebenſo Menſchengattungstypen; dieſe muß man entweder vermeiden, oder man muß ſie plaſtiſch machen. So iſt an ſich der unentſchiedne, unentſchloßne Charakter unplaſtiſch. Hier iſt eine Muſtergeſtalt: Hamlet. —

Die Nebenperſonen

— Die Nebenperſonen haben die Hauptperſonen und deren Charakter und Situation zum Inhalte —

ihr Thun und Leiden, sonst keinen. Ihre Handlungen zwecken bloß darauf ab, die Hauptperson oder die Hauptpersonen zu Handlungen und Leiden zu bringen, worin diese ihre ganze Natur herauskehren, ferner durch Kontrastierung einzelne Züge in jenen schärfer herauszuheben. — Die Hauptpersonen müssen immerwährend auf der Bühne sein, entweder in sichtbarer Person oder als Spiegelbilder in dem Thun und im Dialoge der Nebencharaktere. Entweder müssen wir sie sehen oder von ihnen sprechen hören. — —

Ruhepunkte der Leidenschaft

In Momenten, wo der Affekt der Leidenschaft ruht, kann sich der eigentliche Charakter der Person ausleben, und auch des Zuschauers Sympathie kann solange ausruhen, um dann um so breiter und kräftiger zu folgen. Da läßt sich natürliches Gespräch entwickeln und wenden. Auch ist dadurch das Peinliche zu mindern und künstlerisch zu mildern. Hier ist der Schein des wirklichen Lebens zu fassen, während das beständige Spiel des Affektes in einer Person etwas Unnatürliches und Absichtliches hat. Nicht allein der Affekt, auch die Ruhe, das Zurücktreten der Leidenschaft vor andern Dingen muß dargestellt werden, wenn das Bild sowohl der Leidenschaft als des Charakters vollständig und naturgetreu sein soll. Vergleiche Hurd. — Dieses Vorteiles des Auslebenlassens habe ich mich bei meinem Streben nach Steigerung beraubt. Natürlich ist es, daß diese Ruhepunkte gehaltvoll und voll Naturzügen des Gespräches sein müssen, damit der Zuschauer nicht gelangweilt wird. Darum ist es nötig, nicht gleich vom Anfange an nach leidenschaftlicher Spannung zu trachten. Auch der Charakter muß seine Ruhepunkte haben, nicht immer individuelle Männchen machen. — Dadurch entsteht Karikatur, wie oft

bei Hebbel. — So läßt Shakeſpeare ſeinen Romeo ſcherzend ſeine Melancholie und Liebesvertiefung verlaſſen. —

Mittle Grade des Affektes

Man kann die Ungeduld darſtellen, ohne ſelbſt ſympathetiſch durch den Gedanken, daß man die Ungeduld darſtellen will, in Ungeduld zu geraten und ungeduldig darzuſtellen, ſtatt die Ungeduld. Dabei hat man noch den Nachteil, daß der eigne Affekt Verſtand und Einbildungskraft paralyſiert, und ſtatt der Darſtellung eines Ungeduldigen eine trockne Darſtellung zuwege kommt. Ich glaube, es war Kleiſts Fehler, wie es meiner iſt, daß wir ein zu kräftiges Gefühls- und Begehrungsvermögen zu wenig zu disziplinieren wußten. Der Lakonismus ſeiner und meiner Geſtalten im Affekte läßt einen Nichtkenner der Seele ſchließen, wir ſeien zu kalt geweſen, während wir zu heiß waren. Wir reißen an ſolchen Stellen deswegen nicht ſo hin, wie man wünſchen kann, weil wir den mittlern Grad des Affektes, der die Phantaſie erregt und den Verſtand und den Menſchen beredt macht, überſchritten, den der Dichter nie überſchreiten darf, wenn er auch ſeine Perſonen ihn überſchreiten läßt. Man braucht dem Ungeduldigen nur einen Phlegmatiſchen oder Ruhigen, auch nur einen Ruhigern, dem Heißen einen Kalten an die Seite zu ſtellen, ſo wird man ſeinen Zweck erreichen, ohne die wirkliche, gemeine Ungeduld und Hitze darzuſtellen. Es iſt das nicht einmal nötig; man vergleiche Lear. Das ſchnellere Zuſtrömen der Vorſtellungen, öfteres Abſpringen von der begonnenen Reihe und ein glühendes Kolorit, ein ſchneller Witz genügen. Alſo eine gewiſſe plaſtiſche Ruhe muß mein Hauptaugenmerk ſein! —

Die Klage J. Schmidts, man falle bei dem Ver-

folgen meiner Handlungen aus einer Befremdung in die andre, mahnt Shakespeares Beispiel zu folgen, der jede Veränderung, auch die kleinste, in Meinung, Wunsch, Gefühlen, Entschlüssen nicht allein motiviert, sondern diese Motive auch aussprechen läßt, zuweilen selbst ziemlich abstrakt, ja sogar die Motive, die man ihnen fälschlich unterlegen könnte, abweisen läßt.

Schöne Sprache

Die bloß und an sich schöne Sprache des Dichters ist nur eine günstige Anlage zum Dramatiker, wie schöne Gestalt und Organ beim Schauspieler, aber so wenig diese Gaben an sich den großen Schauspieler machen, so wenig macht die bloße Schönheit der Sprache den Dramatiker. Sie ist nur noch der rohe Stoff; Ausdruck, mimische Gebärde, Ungezwungenheit des Gespräches, der Charakter der Person in der betreffenden Situation getieft, psychologische Malerei durch Ton und Rhythmus, das ist seine Aufgabe, Verwandlung der Sprache in ein ideales Bild des Zustandes, gewissermaßen in die Sache selbst. Schönheit der Sprache am unrechten Orte wird zum Fehler und damit zur Unschönheit; wie es Rollen giebt, wo Schönheit des Schauspielers und seines Organes zum Hinderniſſe werden kann.

Der Fehler der lyrischen Steigerung

Das ließ poetische Ausmalung und Gehalt bis jetzt nicht in mir aufkommen, daß ich fast jede Szene zu einer einzigen Steigerung eines einzigen Gefühles machte. Da die Szenen lang waren, so wurde der Eindruck peinlich, nach dem Gesetze, daß jedes zu lang anhaltende Gefühl, selbst das angenehme, schon durch den Mangel an Wechsel unangenehm wird. Es muß

nur eine ſolche Steigerung in der Tragödie ſein, d. i. der tragiſchen Stimmung, die der Grund des Gemäldes iſt; von dieſem müſſen ſich die einzelnen Szenen kontraſtierend und im freien Wechſel abheben. Das iſt wiederum ein Vorteil der Shakeſpeariſchen Form. Mein Fehler war alſo eine lyriſche Steigerung; in dieſer ließ ſich keine Betrachtung, Ausmalung u. ſ. w. anbringen; erſtlich, weil dergleichen aus der Klimax herausfiel, zweitens weil die zu leidenſchaftliche Spannung durch dergleichen zur Ungeduld oder zum Zerreißen der Spannung geführt hätte. Die Leichtigkeit, die freie Bewegung des Geſpräches, das Typiſche war da ganz unmöglich. — Der Anfang muß den Ton anſchlagen für das Verhalten der Gemütskräfte des Zuſchauers während des ganzen Stückes, daher muß ſeine Bewegung frei und natürlich ſein, retardierend durch Gehalt, was durch Wechſel der Gefühle, durch Kontraſt der Charaktere und durch die Behaglichkeit des Typiſchen ausgeglichen wird; ſodaß keine Langeweile entſtehen kann. — Die ergreifendſten Szenen müſſen auch die poetiſchten und gehaltvollſten ſein; dadurch wird die Wirkung auf das Gefühl künſtleriſch gemildert, indem man ihm Verſtand und Phantaſie zu Hilfe ruft. So teilt ſich nun die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers; ein Teil wird auf den geiſtigen Gehalt, ein Teil auf die Bilder der Phantaſie, ein Teil auf die Kunſt des Schauſpielers gelenkt; dem Gefühle wird ebenſoviel entzogen von der Bürde, die es ſonſt peinlich drücken würde. In Dekoration und fremdem Koſtüm kann auch noch dem äußern Sinne ein Teil der Laſt zugewieſen werden. Jede dieſer Kräfte trägt dann nur ſoviel, als ſie gerne trägt. — Der Gang der Hauptſzenen analytiſch, der Inhalt wird herausgewickelt; der Plan ſynthetiſch. Muſter: Hamlets Szene mit dem Geiſt, mit der Mutter, die Szene, wo ihm die Erſcheinung des Geiſtes gemeldet wird. — Überall muß

das Gespräch schon an sich selbst interessieren. — Der gewöhnliche Gang des Gesprächs in der Wirklichkeit: durch Assoziation von Nebenvorstellungen von einer Hauptvorstellung aus. Es fällt einem eins über dem andern ein, und man muß sich bestimmen, immer wieder auf die Hauptsache zu kommen. —

Idee des Dramas

Die Idee des Dramas muß mehr konkret als abstrakt, mehr in künstlerischem als philosophischem Sinne genommen werden, sie ist die Einheit des Mannigfaltigen, der Standpunkt, aus dem das Mannigfaltige sich als Einheit anschauen läßt, und darum die Hauptbedingung aller Wirkung; das Band, ohne welches die Wirkung in Wirkungen zerfallen muß, die sich gegenseitig aufheben. Sie ist das plastische Gesetz des Werkes. Wenn Lewes von der Idee eines Dramas nichts wissen will, so ist zu sagen, daß sie bei der Betrachtung der Wirkung des Dramas nicht übergangen werden kann, da sie das Hauptmittel der Wirkung, die ausschließliche Bedingung derselben ist, das Mittel, wodurch die verschiednen Teile zum Ganzen, das Mannigfaltige eben zum Kunstwerke, zum Organismus wird. Nur darf man „Idee" nicht im transcendentalen oder überhaupt spekulativen Sinne nehmen, sondern als Naturidee. Der Dichter hat allerdings eine Idee, aber keine philosophische, sondern eine poetische Abstraktion, d. h. innerhalb der Anschauung. Die Organe des Gedichtes haben eine bestimmte Gruppierung, ein bestimmtes Verhältnis zu einander, dieses hat einen Mittelpunkt, und dieser ist die poetische Idee. —

Bedingungen des dramatischen Lebens

Es zeigen sich uns drei Bedingungen des dramatischen Lebens. Das Schauspiel bedarf des Dich-

ters, des Schauspielers, des Publikums. Der Dichter will Poesie, er will sein Talent austönen. Der Schauspieler will eine Unterlage für seine Kunst; das Publikum will Unterhaltung. Nun läßt sich der Fall denken, daß jeder dieser drei Faktoren sich auf Kosten der andern beiden geltend macht. Im besten Falle wird daraus eine Einseitigkeit. Herrscht der Poet, so wird der Schauspieler zum bloßen Sprachrohre, Vorträger, Deklamator, er kann sich nicht ausleben als Schauspieler, er wird höchstens zum denkenden, fühlenden Deklamator fremder Worte, was er nicht als seine eigenste Aufgabe ansehen kann, er thut, was er thut, mehr dem Dichter oder der Poesie zuliebe; herrscht der Schauspieler, so wird die Poesie übel daran sein, gewiß aber das Publikum weniger. Jedenfalls sieht man, ist es besser, das Schauspielerische herrsche vor. Denke man sich einen Schauspieler von großer, poetischer Anlage, so wird dieser ein beßrer Autor sein, als ein Poet, der nicht große schauspielerische Anlage hat. —

Einheit der Poesie und Schauspielkunst in der dramatischen

Wir dürfen nicht des Helden Partei gegen das Schicksal nehmen in der End- und Totalstimmung; er muß selbst sein Verderber sein, aber indem er es wird, müssen wir zwar das Ende voraussehen, dürfen aber die Sympathie für ihn nicht verlieren; er ist so, daß er unglücklich werden muß, aber wir müssen ihn lieben, obgleich er so ist, das ist die Hauptregel der Tragödie. — Rhetorik der Leidenschaften und Affekte, charakteristische; Rhetorik des Seelenzustandes der Personen ist im Drama jederzeit notwendig; schädlich aber und zu verwerfen alle Rhetorik des Poeten. — Die dramatisch schöne Sprache ist die, welche mit dem Seelenzustande

der Perſonen, den ſie darſtellt, zuſammenfällt, die alſo den Schauſpieler, der ſich in Charakter und Situation verſetzt, nicht zwingt, ſie zu vernichten (L. Schröders Äußerung), ſondern im Gegenteil. — Goethe nimmt zu den Regeln der Poeſie noch die der Malerei — aber dem Dramatiker liegt näher die lebendige Malerei, d. i. die in der Zeit, die Schauſpielkunſt, der mehr erlaubt iſt. Der Philoſoph ſucht immer nach geiſtigem Gehalt, z. B. nach dem höhern Grade des Erhabnen, der Poet hat es mit Anſchauungen zu thun, nicht mit Gedankenkombinationen. Je philoſophiſch höher dieſelben, deſto geringer poetiſch. Die ſogenannte Bühnengerechtigkeit und das Kunſtwerk an ſich ſind nicht zwei nebeneinandergehende Arten, von denen man ſagen kann, gut, wenn das andre dabei iſt, wenn nicht, ſchadets nicht. Sie müſſen im Drama beide einander durchdringen. Die dramatiſche Kunſt iſt eine Syntheſis der beiden Künſte, der Poeſie- und Schauſpielkunſt.

Dichter und Zuſchauer

Ich glaube, bei ſeinem Stücke darf der Autor fordern, daß der Zuſchauer ihm, wie auf dem Billard — einen oder einige Points vorgebe oder einen Kapitaleinſchuß in das gemeinſame Geſchäft mache, wenn dies nur der Dichter mit Zinſen zurückgiebt. Ohne das läßt ſich die Schlankheit des Anfangs und damit die Geſchloſſenheit des Stückes nicht ermöglichen. Es iſt überdies mit den Charakteren im Schauſpiele, wie mit denen in der Wirklichkeit; die Dutzendmenſchen begreifen wir ſogleich; jeder wahre Charakter dagegen macht uns Schwierigkeiten; wir müſſen etwas von dem Unſern aufgeben, um uns an ſeine Stelle verſetzen zu können; das wird uns ſchwer beim erſtenmale; kennen wir ihn einmal, dann deſto leichter. Und ich habe immer dieſe aufgezwungne Übung, uns zu objektivieren,

für einen Hauptnutzen des Schauſpiels gehalten. Was den Charakter, der ſich als ein eigner uns ſelbſtändig gegenüberſtellt, uns wieder näher bringt, iſt die Leidenſchaft. Leidenſchaftslos iſt kein Menſch, er hat den Keim zu allen Leidenſchaften ſtärker oder ſchwächer in ſich, und da alle Leidenſchaften gleiches Grundgeſetz der Entſtehung, des Wachstumes, des Verhaltens zu den übrigen Gemütskräften, den ſinnlichen wie den geiſtigen, beſitzen, ſo tragen wir in dem eignen Begehrungsvermögen den Maßſtab auch für die Leidenſchaften, die in uns nicht ausgebildet ſind. Wenn es dem Dichter gelingt, uns in der Illuſion durch die Vermittlung der Sympathie zu Mitthätern oder Mitleidern des Thuns oder Leidens ſeiner Perſonen im Augenblicke des Thuns zu machen, ſo hat er die Aufgabe gelöſt. Die bei wiedergewonnener Freiheit eintretende Reflexion des Verſtandes mag dann jenes Handeln für Wahnſinn erklären, das thut der Richtigkeit und Wahrheit der Darſtellung desſelben keinen Eintrag; denn es würde auch dem Helden ſelbſt ſeine That als Wahnſinn erſcheinen, ſollte er ſie in völliger Klarheit des Verſtandes thun.

Epiſche und dramatiſche Konflikte

Ein Kampf liegt allem Epiſchen und Dramatiſchen zu Grunde; zwei handelnde Mächte, die ſich bekriegen. Der Kampf innerhalb eines Volkes, einer Stadt hat noch viel Epiſches, der Kampf in den engern Grenzen der Familie, je näher ſich die Perſonen auf den Hals rücken, deſto geeigneter ſind ſie ſchon zu dramatiſcher Behandlung, der Kampf in einer und derſelben Perſon am meiſten — Hamlet, Macbeth. Hier entſteht das, was ich früher Doppelrollen genannt habe. So ſpielt Hamlet ſelbſt eine Doppelrolle, d. h. er ſpielt durch die eigne Natur gezwungen zwei Rollen, den

Rächenwollenden, den Bedenklichen und dabei noch absichtlich den Wahnsinnigen. Es ist bei Shakespeare kein Nebeneinanderlaufen des Dramatisch-Theatralischen, der ethisch-psychologischen Idee und des Stückes selbst, sondern dieser Widerstreit in derselben Person ist zugleich das theatralisch-dramatische Thema und der Kern der Idee. —

Die Poesie im Konflikte mit Religion und Moral

Die Poesie kommt in ihren Konsequenzen mit Religion und Moral in Konflikt. Das zeigen zwei große Exempel, die altgriechische, besonders ihr Gipfel, Sophokles, und die Goethe-Schillerische Tragödie, wo sie jener folgt. Das einem drohenden Fluche Ausweichenwollen, das ihm erst recht entgegenführt, dann die Figur, daß, was gethan wird, in liebender Absicht zu des Gegenstandes Verderben ausschlägt, dies ist poetisch und ergreifend in hohem Grade; aber es ist ein gräßlicher Gedanke, wenn man die höhere Leitung der menschlichen Dinge sich so tückisch vorstellt, so bösartig und unmoralisch; und weicht man aus, indem man eine göttliche Führung leugnet, so bessert es nicht, daß man dem sogenannten Zufall diese Perfidie und zugleich Gewalt über Menschen, die besser wie er, zuschiebt. Shakespeare hat dergleichen nie, das ist seine wahre Frömmigkeit. Will man diesen Kunstgriff anwenden, so darf mans nur so, daß die Mühen, den Folgen einer Schuld zu entfliehen, tiefer in Schuld und in äußres Verderben hineinführen. —

Falsche Sentimentalität in der Auffassung des Tragischen

Unsre Zeit erschrickt vor dem Gedanken, daß ein Mensch eine eigne Schuld haben könne. Mißver-

ſtandne Humanität hat ſeit einer Anzahl von Jahren, um die Menſchen von harten Urteilen und unthätigem Abwenden vom Sünder, der dadurch noch tiefer in Sünde zu geraten in Gefahr kommt, zur Milde und Bethätigung derſelben zu bewegen, dem Publikum eingepredigt, und Nebenurſachen helfen dazu, wie z. B. politiſche und ſoziale Wühlerei, daß im Menſchen nicht das Individuum, nicht ein freies Ich, ſondern daß allerlei andre Agentien in ihm ſündigen, z. B. der Staat, die Geſellſchaft, Schule, Ehe, Bildungsgrad u. ſ. w. Eine ſo bequeme Lehre nahm man gern an, weil, was zu milderm Urteil über den Nebenmenſchen führen ſollte, zunächſt den Menſchen zu berechtigen ſchien, über ſich ſelbſt milder zu urteilen, alſo ſich nicht mehr vor eigner Verſündigung zu fürchten; denn verſündigte man ſich, ſo war man nach dieſer Doktrin ja nicht mehr ein Beleidiger, ſondern ein Beleidigter; alſo nicht einer, der Unwillen verdiente, nein einer, der Mitleid verdiente. Wie weit man das trieb, ſieht man an der neuſten Auffaſſung des Shylock, die dieſen komiſchen Popanz oder gräßlichen Hanswurſt zu einem tragiſchen Helden macht. — Es iſt dies die unmoraliſchte Art von Sentimentalität, die es geben kann, ſeine eigne Erbärmlichkeit als etwas Großes, Edles zu fühlen, indem man allen ſchlechten Gelüſten nachgiebt, ſich als einen Märtyrer, wo man ein Weichling, ſich als ein Held zu fühlen, um eine Entſchuldigung, ja einen Sporn zu haben, ſich ſelbſt alles nachzuſehen. Zu Shakeſpeares Zeiten lebte ein kräftigeres, ſtolzeres Geſchlecht, das in der Entſchuldigung, der Verführte, der Gezwungne zu einer Schuld zu ſein, nur einen Schimpf mehr ſah, das lieber für böſe als für ſchwach gelten wollte. Und dies mit recht; denn der Starke iſt doch etwas, ſelbſt ſein Verbrechen kann etwas Impoſantes haben, es iſt das Erfordernis zur Tugend, die Selbſtbeſtimmung, wenn auch falſch angewandt, vorhanden;

aber in dem Gallert, das nichts aus ſich ſelbſt ſein kann, das zur Tugend wie zum Laſter verführt werden muß, iſt gar nichts mehr von der urſprünglichen Hoheit des Menſchen, von dem Adel, der ſelbſt im gefallnen Engel noch imponiert. Ein Menſch, der ſtark genug iſt, böſe zu ſein, kann ſelbſt das Mitleid noch erregen. Und nur ein Menſch, in welchem die Kraft iſt, gut oder böſe ſelber zu werden, kann ein Schickſal haben. Aber auch nur für ein Publikum, das ſo denkt, iſt eine Tragödie möglich. Shakeſpeare iſt ein Richter. —

Gemiſchtes Gefühl beim Tragiſchen

Die Tragödie darf nur in gebrochnen Farben arbeiten, nur Gefühle erregen, die aus angenehmen und unangenehmen Elementen gemiſcht ſind, doch wenn möglich ſo, daß durchgehends, wenigſtens vorherrſchend das angenehme Ingredienz überwiegend iſt, wenigſtens darf es dem unangenehmen nie zu lange und nie zu ſehr nachſtehen. Ein gemiſchtes Gefühl. Die tragiſche Kunſt geht lediglich auf Erweckung und Unterhaltung der tragiſchen Stimmung, eines gemiſchten Gefühles, aus Freude an der Geſtalt und Schmerz über die Übel derſelben. Der Held darf nicht unſchuldig leiden, weil dieſer Schmerz ſonſt ein wüſtes unpoetiſches Gefühl werden und die poetiſche Wirkung vereiteln würde; aber ſein Leiden muß über das Maß ſeiner Schuld hinauswachſen, weil ſonſt das Mitleid nicht zum Affekt würde. — Wie der Landſchafter ſeinen Farben den Luftton zumiſcht, ſo muß die beabſichtigte Grundſtimmung der Tragödie alle ihre Einzelheiten durchdringen; unter dieſer Bedingung kann der Dichter dann auch komiſche Beſtandteile — nur nicht ganze Situationen und Epiſoden — aufnehmen, wenn er ſie nach dem tragiſchen Lokaltone ſtimmt. So liegt auch auf den Späßen des Narren im Lear, in der Toten-

gräberszene Hamlets u. s. w. sozusagen der tragische Lichtreflex des Ganzen. Die Späße des Peter mit den Musikanten zeigen schon geringre Meisterschaft, wenngleich Julie nur scheintot und die Szene mehr eine Füllszene ist, ähnlich wie der Pförtnermonolog im Macbeth, oder vielmehr ein Einschiebsel aus theatralischem Bedürfnis. Die Witze des Narren im Lear gehen wie ein komischer Chor immer auf den tragischen Kern selbst; indem sie ihn mit humoristischen Schlaglichtern beleuchten, sind diese Schlaglichter selbst von der Trübe dieser Atmosphäre angedunkelt. — Soweit es möglich, muß schon die Fabel, die Gestalt der Handlung in kürzester Erzählung, die beiden Ingredienzien in dem ebenverlangten Mischverhältnisse in sich haben. Dagegen gesündigt zu haben, ist mein großer Fehler im Erbförster. —

Tragische Probleme

Tragische Probleme: Ungeduld, und eine Aufgabe, bei der Geduld und Selbstbeherrschung die conditio sine qua non ist — Lear, Coriolan. Gewissermaßen auch Romeo. — Naivität, zu große Offenheit bei einer Aufgabe, die Verstellung fordert. Auch Stolz verachtet die Verstellung. Coriolan. Edelmut auch. Ein sanft gestimmtes Gemüt und eine Aufgabe, die Strenge verlangt. Hamlet, Brutus. — Ein skeptisches Gemüt, und eine Situation, die Glauben verlangt. Ein träges, und eine Situation, die Anstrengung verlangt. Hamlet, fett, kurzatmig. „Auch wärst du so träg" u. s. w. sagt der Geist. — Diesen tragischen Widerspruch finden wir schon bei Sophokles. Im König Ödipus ist der Widerspruch der Aufgabe, dem gedrohten Verderben auszuweichen, was nur durch Besonnenheit geschehen kann, mit einem leidenschaftlichen oder vielmehr affektvollen, leicht reizbaren Naturell,

das jene Besonnenheit nicht hat. Wirklich geht diese charakteristische Figur, wie er immer nach klarem Verständnis der Lage strebt, und dieses immer wieder durch sein reizbares, jähzorniges Temperament gestört wird, diese Figur im kleinen, die im großen das Stück selber ist, durch des Helden ganze Rolle. Das ist die Ursache, warum dieser Ödipus das theatralischte Stück der Alten in unserm Sinne ist. Was aber den Unterschied von Shakespeare macht, ist, daß die Situation eine willkürliche ist, nicht ethisch, sondern positiv religiös gefaßt, eine Grille der Götter oder des Fatums. Dann ist die Fabel nicht geschlossen, es sind zwei verschiedne Stücke, Lajus, Ödipus. — In der Leidenschaft selbst ist eben schon der tragische Widerspruch, daß sie mit ihrem Affekte zusammen ist, daß dieser Affekt stets ihren Zweck zu vereiteln trachtet, den zu erreichen sie den Verstand anstrengt. Lear bringt sich in die Situation, sich nach andern richten zu müssen, die nun Herrscher sind, was er früher war; sich nach andern richten, sich in die Lage eines, der nicht herrscht, zu schicken, das kann er nicht; daran geht er unter. In solchen Fällen sieht der Held in der Schuld die Tragweite derselben nicht, aber es muß immerhin ein Erfahrungsgesetz, eine allgemein bekannte Regel sein, gegen die er darin sündigt. Und Lears Hauptschuld liegt doch in der Verstoßung der guten Tochter. — Weil ich wiederum eine Erzählung schreiben muß, worüber ich die sämtlichen Erwerbnisse meines nun wieder ein Jahr alten Studiums des Dramas verlieren könnte, so sei noch ein Satz von Goethe, der vieles von dem hier Entwickelten in nuce enthält, hierher gesetzt: Im Trauerspiele kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedne Natur des Menschen, die ihn blind (bei offnen Augen, trotz offner und sehender Augen, das wäre die Shakespearische Formel) da- oder dorthin führt, walten und

herrſchen; ſie muß ihn niemals zu ſeinem Zwecke abführen; der Held darf ſeines Verſtandes nicht mächtig ſein (das wäre der Affekt perennierend gedacht, denn in der Leidenſchaft iſt das Moment des Wiſſens, daher der Freiheit), der Verſtand darf gar nicht in die Tragödie entrieren, als bei Nebenperſonen zur Desavantage des Haupthelden. —

Tragiſche Schuld

Je mehr das Leiden die Schönheit und Kraft der individuellen Geſtalt zeigt, je kräftiger das Getroffene reagiert, deſto mehr wird das Tragiſche hinaufgehoben. Je weniger Wert für den Helden das Leben mehr haben kann, deſto leichter tragen wir ſeinen Tod. — Für die pragmatiſche Motivierung gilt überhaupt das Geſetz: Der Autor darf nichts geſchehen laſſen, als was er uns erwarten ließ, er darf aber auch nichts erwarten laſſen, was er nicht geſchehen laſſen will; für die höhere Motivierung: er darf nichts geſchehen laſſen, was er uns nicht zu wünſchen zwang, und nichts uns zu wünſchen zwingen, was er nicht geſchehen laſſen will. Dies ſind Hauptgeſetze. — Ferner für die Behandlung: mehr Dialog als körperliches Thun, durch Eingeſtehn, der Vorgang ſei nicht gemeine Wirklichkeit; Vermeidung des Haſtigen, Dünnen, Plötzlichen, kurz alles deſſen, was aus der poetiſchen Wirklichkeit in gemeine Täuſchung hinüberreißen könnte. Bilder, Reime, Aktion, in der der Schauſpieler ſeine ganze Kunſt zeigen kann, wie der Poet die ſeine darin zeigt, ſodaß auch durch Bewundrung des Künſtlers einige Ableitung der Aufmerkſamkeit von dem Schrecklichen des Stoffes bewerkſtelligt wird. Es darf im Leidenden nicht bloß die gemarterte, hilfloſe Sinnlichkeit erſcheinen, das Leiden muß möglichſt in Form eines Handelns erſcheinen, wie in der Schuld das Handeln in Form eines Leidens. — Bei weitem die

Hauptſache iſt der ideale Nexus, zumal im hiſtoriſchen Stücke größern Maßſtabes. Dagegen tritt der pragmatiſche, ſoweit er nämlich nicht mit dem idealen Nexus zuſammenfällt, zurück; wir verlangen in einem großen Gemälde große Linien, und es ſtört uns ſogar, wenn das Kleine zu wichtig behandelt wird. Alles Große verlangt zu ſeiner Behandlung eine gewiſſe Kühnheit, einen „Griff." — Schuld, d. h. Provokation des Leidens, die relativ freie, aber jedenfalls eigne Handlung, durch welche der Held eine Reaktion weckt, an der er, wenigſtens phyſiſch, zu Grunde geht, der Anfang der tragiſchen Handlung, deren Schluß die Kataſtrophe. — Dieſe Schuld, deren notwendige Folge eine Fortſetzung ihrer, aber ſchon in Geſtalt eines Leidens, eines Zwanges, muß durch den Charakter des Helden motiviert werden; die Situation muß hier an zweiter Stelle ſtehen, bloß Gelegenheitsurſache ſein, während die aus der Schuld und den Situationen, die die Reaktion der beleidigten Mächte darſtellen, folgenden Handlungen weniger frei erſcheinen dürfen. — Es erhellt nun, daß des Helden Charakter aus der Schuld gebildet werden muß, daß ihre Bedingungen zu den Hauptzügen dieſes Charakters werden müſſen. — Das Geheimnis des Bühnenſtückes iſt, daß alles ſo notwendig als möglich, ja ſchon feſtſtehend und unabänderlich und doch zugleich wie eben erſt werdend, wachſend erſcheint. Alſo möglichſt viel Expoſition, aber immer in Form lebendiger, lebhafter, affektvoller Handlung. Immer ſchon Feſtes, das uns aber eben vor den Augen erſt zu werden ſcheint. Man ſieht immer bei Shakeſpeare, daß ihm intereſſante, gehalt- und affektvolle Geſpräche mit ſtarken Kontraſten die Hauptſache ſind, das Erſchöpfen einer Stimmung; die eigentliche Handlung, der pragmatiſche Nexus iſt ihm bloß der Gelegenheitsmacher dazu, die Stiele, Blätter, Stamm, Zweige, die bloßen Bedingungen zu dem Entſtehen der

Blüte und ihrer Farben und Düfte. Hier ist nur die reine Poesie, der Schein der absichtslosesten Natur, der reine Zweck, die Idee.

Wohl zu hüten, daß das, was die Schuld sein soll, dem Thäter nicht als das Rechte und Notwendige erscheint. Man sehe den alten Lear, wenn er seine Thorheit begehen will. Daß es unrecht ist, was er thun will, fühlt der Zuschauer, und er selbst bringt keinen Grund für sein Thun, auch gar nichts, was nur die Meinung erlaubte, er glaube recht zu thun; er weiß, daß er unrecht thut, wenn er es auch nicht ausdrücklich sagt, aber er thut das Unrecht dennoch. Auch später bringt er nichts, was glauben machen könnte, er halte sein Thun gegen Cordelia, ja nur seine unsinnige Güte gegen die bösen Töchter für recht, ja er entschuldigt es nicht einmal, geschweige, daß er es bei sich rechtfertigte. Die Schändlichkeit der bösen Töchter und ihr Unrecht gegen ihn ists allein was er markiert, und darin ist des Zuschauers Gewissen einverstanden mit ihm. Auffallend ist die Szene vollends im Macbeth, wo er so gar nichts thut, die schändliche That, die er verüben will, nur etwas auch nur vor sich selbst zu verschleiern, vielmehr ist er selbst ein so entschiedner Verdammer derselben, wie es nur irgend das Gewissen des Publikums sein kann, aber er thut sie doch. Daß seine Leidenschaft diese entsetzliche Stärke hat, das bringt in uns zugleich ein Gefühl wie von Bewundrung dieser Stärke und doch von Mitleid hervor für dies so tief moralisch empfindende Gemüt, daß solche Leidenschaft es doch hinreißt. Hier ist das Geheimnis des wahrhaft Tragischen: daß der Held in seinem Unrecht zugleich imposant und mitleiderweckend in dem Unrechte, das er selber thut, erscheint, da er dieses doch mehr zu leiden scheint in seinem Thun, als es thuend. Durch solche Schuld gewinnt er nun erst eine Innerlichkeit, eine Geschichte

der Seele, die ihn über das Marionettenhafte hinaus und in den Schoß unsrer Teilnahme hebt. —

Das Typische im Drama

Auch bei der historischen Tragödie ist es die Hauptsache, den Typus im Stoffe zu sehen, dann alles, was zu diesem Typus, der den ganzen Kausalnexus in sich enthält, nicht gehört oder ihn stört, wegzuthun, was nicht wegzuthun ist, in Schatten zu rücken, daß es sich nicht verwirrend oder aufhebend in den Typus eindränge. Dazu ist Epitomierung der Geschichte notwendig, wodurch z. B. ganze, lange Verhandlungen in eine Szene zusammenfallen. Die Konzentrierung hinsichtlich der Personenzahl und die zur Charakteristik, Menschendarstellung notwendige Breite heißt die bloßen Werkzeuge, wo sie nicht zur engsten Fassung des Typus unentbehrlich sind, wegwerfen und die Thäter der Thaten auch zu deren unmittelbaren Ausführern machen. Das historische Detail und die Thathandlungen, die einander bedingen, und dieses Bedingen selbst steht nun nackt da und muß durch poetisch-schauspielerisches Detail belebt und illusionsfähig gemacht werden, doch muß auch dieses Detail typisch sein. Dazu ist ganz ideale Behandlung von Zeit und Ort notwendig. Der Typus muß aus dem Stoffe herausgesehen, der Charakterwiderspruch gesucht werden, der den Typus zu einem tragischen macht, auch im historischen Drama. Die eigentliche Thathandlung muß kurz, rasch und trocken abgethan werden, die Spielszenen müssen wesentlich den Typus darstellen und den Grundgedanken des Stückes ausführen. — Es gehen also in der Tragödie drei Zusammenhänge neben, über oder durcheinander hin: der kausale, ideale (tragische); der schauspielerische (die Rollen); der pragmatische, der ethische und der psychologisch-plastische. Je mehr sie in einen zusammenfallen,

deſto beſſer die ethiſche, die pragmatiſche, die ſchauſpieleriſche Reihe. —

Einheit der Intention

Der ideale, pſychologiſch-ethiſche Gehalt des Stoffes entwickelt, aber in der Darſtellung. Er iſt die eigentlichſte Seele des dramatiſchen Stoffes. Es darf bei der Ausbildung desſelben nichts als nur dieſe Seele zur Erſcheinung kommen, nichts ihr Fremdes hinzu erfunden werden. Die Glieder dieſes Leibes ſind die ſogenannten ſchauſpieleriſchen oder Theatereffekte. — Man kann die franzöſiſche Form oder Methode die mechaniſche, die Shakeſpeares die organiſche nennen. Hierher gehört die Goethiſche, die nur zu epiſch iſt, dorthin die Leſſingiſche und Schilleriſche. —

Künſtlichkeit der Motive

— Alles Raffinierte iſt zu vermeiden. Am Raffinement krankt das klaſſiſche Theater der Franzoſen. Die einheitliche Form iſt nur möglich bei dem Verfahren der Alten, wenn die Handlung einfach und eigentlich mehr bloß eine Kataſtrophe, als eine ganze Handlung iſt. Soll ſie einen reichern Inhalt haben, ſo muß der Dichter raffinieren. So verfielen die Corneille u. ſ. w. auf die Spielerei mit dem Wechſel der Affekte, die ſchon deshalb keine wahre Wirkung macht, weil der Zuſchauer ſo ſchnell nicht folgen, die Sache nicht miterleben kann. Viele ganz äußerliche Motive kamen ſchon bei den Griechen hinein, z. B. des einander Nichtkennens ſolcher, die eigentlich Freunde ſein ſollten und ſich nun als Feinde begegneten; die Franzoſen behielten ſie bei und verdarben die Tragik der Stoffe durch die Erzielung einer Überraſchung. Bei Shakeſpeare findet man dieſe Motive dahin verwieſen, wohin ſie gehören, in die Komödie. —

Das innre Drama der Leidenschaft

Das Sichselbststeigern der Leidenschaft, das Agieren innerlich, das innre Drama der Leidenschaft, die nichts mehr von außen bedarf, die sich von sich selber nährt, ist in der Tragödie die Hauptsache. So im Macbeth, Hamlet, ja selbst im Lear; denn in dieser Beschäftigung mit sich selbst und nur mit sich selbst, der die Bilder der Phantasie, mit dem Auge des innern Sinnes gesehen, wichtiger und wirklicher erscheinen als die der Wirklichkeit — und selbst diese kommen nicht unverfälscht, wenn nicht chaotisch und traumhaft unbestimmt, in die Seele — liegt ja eben der Wahnsinn, das Traumwandeln der überwachsenen Leidenschaft. Und der Wahnsinn selbst ist nichts als der habituell gewordne Zustand dieses Traumwandelns einer Leidenschaft, die den Zusammenhang mit der Wirklichkeit für immer verloren hat. — Die Leidenschaft greift wie die Flamme von selbst um sich; nur das erste Entstehen der Feuersbrunst ist von außen zu motivieren; brennt sie einmal, so nährt sie sich von selbst, sie steigt von Balken zu Balken, bietet eine Reihe kleinrer Feuersbrünste, die nicht besondrer Anlegung bedürfen, auch keines Hauches; die Flamme erzeugt den Hauch aus sich, mit dem sie sich immer größer bläst. So flammt sie fort, so lange sie noch Material findet; und erst wenn das Material völlig verzehrt ist, erlischt sie und stirbt nach dem Töten. Vorher entzündet sie oft heftiger, was sie verlöschen sollte. —

Tragischer Widerspruch im Charakter

Jede Leidenschaft hat die doppelte Tendenz, sich zu befriedigen und zugleich diese Befriedigung zu vereiteln. Leidenschaft macht auf der einen Seite besonnen, sie macht den Dummkopf klug, den Feigling tapfer, um

ihren Zweck zu erreichen; nun ist sie aber mit einem Affekte verbunden, und dieser ist in seinem Thun durchaus Naturkraft und von allem Gesetze an Zweckmäßigkeit und Unterordnung losgesprochen; er macht den Klugen dumm, den Tapfern feige u. s. w. Diese Doppelnatur von Besonnenheit und Zweckmäßigkeit und völliger Besinnungsabwesenheit und Zweckwidrigkeit macht den tragischen Widerspruch innerhalb der Leidenschaft selbst aus. Und auf diesen elementarsten Widerspruch lassen sich alle tragischen Charaktere Shakespeares zurückführen, auch im Hamlet. Der Affekt ist immer ein notwendiges Hilfsmittel zur Schuld.

In unsrer Zeit der Nivellierung, wo der einzelne sich fürchtet, sich anders zu zeigen als die andern, und wo wirklich das Gesetz der Not stärker ist, bei von Kind an durch Bildung geschwächten Leidenschaften, bei geregelten Einrichtungen, Allgegenwart der Polizei u. s. w., bei kräftig aufrechterhaltner Ordnung, in unsrer Zeit zeigt sich der Charakter fast nur im Affekte, in der Gewalt der Reaktion gegen den ersten Eindruck des Motives. Die Gewohnheit, sich im Niveau zu halten, Rücksichten auf die Folgen von seiten des Ordnungsstatus, drücken die individuelle Intention herunter zu der Handlungsweise aller, zu der durchschnittlichen. Dafür rächt sich die durch diesen Zwang beleidigte Individualität in Verbissenheit an sich selbst. —

Leidenschaft und Affekt

Die gefährliche Fassung der Leidenschaft, die sich noch selber beobachten kann; denn das unterscheidet ja eben Leidenschaft und Affekt, daß jene den Kopf hell macht, Geistesgegenwart giebt, selbst die Kraft, Affekte nicht aufkommen zu lassen, die Aufmerksamkeit schärft und ausdauernd macht, den Menschen förmlich kalt macht, ruhig, aber nicht mit der Abspannung der Ruhe

des sich aufs neue sammelnden Affektes. Die Sprache und Mimik der Leidenschaft ist die Sprache der zusammengefaßten Kraft, nachdrucksvoll, ohne heftig zu sein, die Sprache der Entschiedenheit, denn die Leidenschaft will ihr Ziel erreichen, sie schwankt nicht; all ihr Trachten geht nur nach dem einen; um das Ziel zu erreichen, spannt sie alle Kräfte an, sogar die denkenden, die ihr entgegenwirken sollten — wie der Wind erst gegen das Gewitter, dann aus dem Gewitter kommt und aus einem Gegner ein Diener der Verwüstung wird. Das Bild paßt noch weiter; die einzelnen Blitze vom bloßen Wetterleuchten bis zum stärksten Donnerschlage sind die dienenden Affekte, denn auch diese unterjocht sich die Leidenschaft, und so jäh und schrecklich Donner und Blitz sein mögen, in der langsam fortrückenden Wolkenmasse herrscht kaum eine Bewegung; nur Ausdauer, fortwährend gespannte, aber ruhige und immer gleiche Kraft, unbegrenzte Vorbereitung, Unwiderstehlichkeit und, man möchte sagen, ein gewisses imposantes Phlegma charakterisiert das Verhalten eines Gewitters. Eine große Leidenschaft hat wie ein Gewitter das Imponierende der Möglichkeit, das Ungeheuerste von Kraftäußerung aus sich geschehen zu lassen. —

Der Affekt wechselt immer zwischen den Extremen von Sprachlosigkeit aus Stärke und von Sprachlosigkeit aus Schwäche, zwischen Überspannung und Abspannung des Gefühlsvermögens und den Graden dazwischen, die oft mit großer Schnelle durchlaufen werden; es ist eine stete Unmacht des Menschen über sich selbst; die Leidenschaft dagegen ist eine stete Konzentrierung der Kraft des Menschen über sich selbst und dadurch über andre. Ihre Sprache daher eine Sprache, in der alle Gemüts-, Geistes- und Körperkräfte mitwirken, eine potenzierte, wie denn der Mensch, der ganze sinnliche Mensch in ihr potenziert erscheint, eine ruhig gewaltige, ent-

ſchiedne, wo ſie den ſittlichen Geiſt abſorbiert und verdunkelt, und wo ſie ihres Zweckes gewiß iſt. Doch hat ſelbſt die Leidenſchaft ihre Ruhepunkte, wo ſie vorhanden iſt, aber nicht ſichtbar, wie eine Kenntnis im Gedächtniſſe, wenn der Menſch mit anderm beſchäftigt iſt, oder wie eine Kraft, die eben nicht gebraucht wird. Doch wird die Perſönlichkeit immer den habituellen Zügen der vorhandnen, wenn auch momentan latenten Leidenſchaft nicht widerſprechen. —

Handlungsſzenen als Zuſtandsbilder

Zu bemerken iſt, daß Shakeſpeare ſelbſt die eigentlichen Handlungsſzenen mehr wie Zuſtandsbilder vorträgt; ſie gewinnen dadurch eine wohlthätige Ruhe in der Bewegung, ſie und das Ganze werden in der Wirkung dadurch gemildert, ſie werden geſchickter, Gehalt in ſich aufzunehmen. Charakteriſtiſche Geſpräche ſind ihm die Hauptſache; er meidet alles Lakoniſche und Tumultuariſche. Dieſe Behandlung giebt dem ganzen Vorgange Haltung, dem Forttreibenden der Thathandlungen ein wohlthätiges und notwendiges Gegengewicht, ein gewiſſes Behagen und Heimiſchwerden ſelbſt im Schrecklichen. Überall iſt jede Gelegenheit benutzt, eine Handlungsſzene zugleich zum Zuſtandsbilde zu machen. So im Othello die unvergleichliche trauliche Szene, wo Desdemona beim Entkleiden das Lied von der Weide ſingt, die Szenen Hamlets mit den Schauſpielern, mit der Ophelia. Gern macht er auch ſeine Expoſitionsſzenen zu ſolchen Zuſtandsbildern. Die Handlung darin wird häufig mit einem raſchen Rucke abgethan. Mehr das, wie ſeine Perſonen ſich dabei benehmen, als das Abſtrakte der Handlung ſelbſt liegt ihm am Herzen. Goethe hat in Nachahmung Shakeſpeares in dieſem Punkte zu viel gethan; bei ihm überwiegt der Zuſtand, die

Exiſtenz die Handlung oft ungebührlich; es wird zu abſichtlich, daß ihm der Zuſtand die Hauptſache iſt. Der Fauſt beſteht faſt ganz aus Zuſtandsbildern. Dazu kommt, daß er die Leidenſchaft hintanſetzt, die auch die Zuſtandsbilder im ſchauſpieleriſchen Sinne zu Handlungsſzenen macht. Seine Stücke werden dadurch mehr Sittengemälde. Das Epiſche und Lyriſche tritt aus der Syntheſe, in der es das Dramatiſche ausmacht, und es will, jedes für ſich, gelten. Man vergleiche die Szene Gretchens im Dome und das Gebet beim Begießen ihrer Blumen. Das Drama, beſonders Gretchens iſt in lyriſche Gedichte zerlegt, in Stimmungen, deren Urſachen, das eigentlich Dramatiſche, hinter der Szene liegt. Im Egmont desgleichen. Wenn man nun begreift, daß der Zauber dieſer Gedichte, ihre harmoniſche Wirkung hauptſächlich darauf ſich gründet, ſo wird man dies Kunſtmittel gewiß nicht gering anſchlagen, wenngleich man ihr völliges Überwuchern durchaus vermeiden muß! —

— Man wird bei ſorgfältiger Unterſuchung gewiß finden, daß Shakeſpeares Stücke ihre Mannigfaltigkeit dem Reichtume nicht an eigentlicher Thathandlung, ſondern an ergreifenden Zuſtänden verdanken. Wie die Abſicht, ſo ſcheint auch das Leiden das Drama von dem begebenheitsreichen und thatenvollen Epos zu unterſcheiden. Die Hauptaufgabe der Darſtellung iſt im Drama das Leiden, das aber den Schein des Handelns tragen muß. Bei den Franzoſen iſt die Tragödie ein Kartenſpiel; der eine ſpielt aus, der andre giebt zu; oder ein Schachſpiel Zug auf Zug; zwei Minierer gehen ſich entgehen, das geht, bis einer nicht mehr kann. Der eine thut das, was den andern bewegt, das und das zu thun, dies bewegt den erſten wieder zu einer That, die wiederum eine That des andern zur Folge hat. Hier herrſcht der pragmatiſche Nexus; der Pragmatismus des Stückes iſt das Stück:

dagegen bei Shakeſpeare herrſcht der ideale Nexus, die Vernunft, wie dort der Verſtand. Es leuchtet ein, daß jene Weiſe die Abſichtlichkeit ſchwer wird verſtecken können. Abgeſehen von der Schwierigkeit, eine irgend nicht zu arme Handlung ſo einzurichten, daß zugleich die Geſtalten ſich individuell in dem Handeln zeigen und ausleben, ſo wird Abſichtlichkeit, Geſuchtheit, Raffinement hervortreten, oder wenn der Poet dies vermeiden will, wird der Fehler ins Gegenteil übergehen; der Zufall wird wirklich oder ſcheinbar das Hauptingredienz des Vorganges werden. — Bei ſtarken, energiſchen Naturen wird das Leiden immer wie Handeln ausſehen. Nicht was geſchieht, ſondern wie es die Menſchen berührt, die unſre Teilnahme beſitzen, iſt Shakeſpeare die Hauptſache. Der Schein der Natur, der in den zu Handlung ausgemünzten Zuſtandsbildern möglich iſt, verdeckt den pragmatiſchen Nexus, der uns nun gar nicht zum Nachrechnen auffordert und, weil aus wenig Gliedern beſtehend, deſto leichter ſolid herzuſtellen iſt. Das eigentliche Grundweſen des Dramatiſchen iſt zwar klare Entwicklung, aber auch konzentrierteſte Geſchloſſenheit, tiefſte Abſichtlichkeit in jedem einzelnen, bei dem Scheine völliger Abſichtsloſigkeit, das Ausgehen auf Überraſchung, die gleichwohl ganz vorbereitet iſt, die man mählich kommen ſieht. Das Abſtrakte des Gerüſtes wundervoll verkleidet durch typiſche Geſpräche, tiefe Gedanken, ſodaß wir vielleicht vergeſſen, ob ein Knochengerüſte in dieſem Leibe, und wie es zuſammengeſetzt iſt aus einzelnen Knochen und verbunden durch Bänder, aber den Leib ſelbſt, und zwar als einen ſchönen, bei allem Reichtum in einheitlicher Bewegung vor uns ſehen, und ſeine Seele als die Grundidee, als die Seele der tragiſchen Idee empfinden. Wie in der polyphonen Schreibart, wo die einfache Harmonienfolge zu verſchiednen Stimmen emanzipiert iſt, deren jede ihr eignes Geſetz

der Bewegung in sich hat, wie das Planetensystem, wo jeder seinen besondern Weg geht und doch wohl eingeordnet ist. — Nichts darf von außen hereinwirken; die Vorgänge müssen eine Kausalreihe bilden, die zugleich eine Reihe von Verschuldungen sind, aus einem Keime gewachsen, davon die folgende immer die vorangegangnen fortsetzt und steigert — d. h. der ideale und pragmatische Nexus muß zusammenfallen.

Zur Lehre von der Gliederung

Man muß sehen, daß jedes Glied des idealen Nexus zugleich ein großer schauspielerischer Effekt wird, dann ist das Resultat des Gliedes zugleich der schauspielerische Effekt; und der Pragmatismus, durch den dies Resultat erhalten wird, ist dann die Vorbereitung des schauspielerischen Effektes. Mehr oder weniger ist dies bei Shakespeare gewöhnlich der Fall. So ist das Herauskommen, daß Macbeth der Königsmörder war, dieser Knoten des pragmatischen Nexus zugleich ein Moment des idealen Nexus, da die beleidigte Macht — das Gewissen — in dem Anfalle von Geisteszerrüttung, durch die Macbeth sich selbst verrät, das Motiv ist; zugleich ist es aber ein großer schauspielerischer Effekt, dies Ausderrollefallen des bisher so geschickten Schauspielers Macbeth. So treffen die Hauptfaktoren des tragischen Momentes, daß er ein Glied eines pragmatischen, eines idealen Nexus und zugleich ein poetischer und schauspielerischer Effekt sei, zusammen und durchdringen sich, da ihre Bedingungen, d. h. Motivierungen dieselben sind und die Spannung zugleich dieselbe ist.

Das Theatralische

Was ist das Theatralische? Mich dünkt, es hat zwei Begriffe unter sich, den einer malerischen Aus-

füllung der Rahmen des Bühnenbildes; das ist das schlechte Theatralische; dann den des Schauspielerischen, das gute Theatralische, weil zugleich Dramatische. Das eine ist das Theatralische im Raume, Gruppen u. s. w., das andre das Theatralische in der Zeit. Das Plastisch-Mimische und das Dramatisch-Mimische; erstres besonders der Oper, das andre dem rezitierenden Drama unentbehrlich. Goethe in seiner Abhandlung über Shakespeare versteht unter dem Theatralischen wesentlich jene erste Spezies desselben. —

Der poetische Realismus

Der Begriff des poetischen Realismus fällt keineswegs mit dem Naturalismus zusammen; oder mit dem des naturalistischen Realismus der künstlerische. Solger hat sehr schön den Verstand der Phantasie vom gemeinen Verstande beim künstlerischen Schaffen unterschieden. Es handelt sich hier von einer Welt, die von der schaffenden Phantasie vermittelt ist, nicht von der gemeinen; sie schafft die Welt noch einmal, keine sogenannte phantastische Welt, d. h. keine zusammenhangslose, im Gegenteil, eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschloßne, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat. So ist es mit ihren Gestalten, deren jede in sich so notwendig zusammenhängt, als die in der wirklichen, aber so durchsichtig, daß wir den Zusammenhang sehen, daß sie als Totalitäten vor uns stehen; das Handeln in dieser Welt, so greiflich und anschaulich es ist, es ist ebenfalls zugleich durchsichtig, und wir sehen seinen notwendigen Zusammenhang mit der handelnden Gestalt, wir sehen es aus der Totalität der poetischen Person hervorgehen und ebenso wieder auf die betreffende Totalität einer andern wirken. Es ist eine

ganze Welt; in Geſchloſſenheit ſo mannigfaltig, wie das Stück wirklicher Welt, das wir kennen. Raum und Zeit ſind nichts als Rahmen, Stetigkeit des Vorganges und Mittel dazu. Die Zeit mißt nicht nach abſtrakten Minuten, ſondern nach erfüllten Momenten; ſie hat das Geſetz der Phantaſie und des menſchlichen Geiſtes. Eine Welt, die in der Mitte ſteht zwiſchen der objektiven Wahrheit in den Dingen und dem Geſetze, das unſer Geiſt hineinzulegen gedrungen iſt, eine Welt, aus dem, was wir von der wirklichen Welt erkennen, durch das in uns wohnende Geſetz wiedergeboren. Eine Welt, in der die Mannigfaltigkeit der Dinge nicht verſchwindet, aber durch Harmonie und Kontraſt für unſern Geiſt in Einheit gebracht iſt; nur von dem, was dem Falle gleichgiltig iſt, gereinigt. Ein Stück Welt, ſolchergeſtalt zu einer ganzen gemacht, in welcher Notwendigkeit, Einheit nicht allein vorhanden, ſondern ſichtbar gemacht ſind. Der Hauptunterſchied des künſtleriſchen Realismus vom künſtleriſchen Idealismus iſt, daß der Realiſt ſeiner wiedergeſchaffnen Welt ſoviel von ihrer Breite und Mannigfaltigkeit läßt, als ſich mit der geiſtigen Einheit vertragen will, wobei dieſe Einheit ſelbſt zwar vielleicht ſchwerer, aber dafür weit großartiger ins Auge fällt. Dem Naturaliſten iſt es mehr um die Mannigfaltigkeit zu thun, dem Idealiſten mehr um die Einheit. Dieſe beiden Richtungen ſind einſeitig, der künſtleriſche Realismus vereinigt ſie in einer künſtleriſchen Mitte. Der Naturalismus iſt ein Reicher, der ſeinen Beſitz nicht kennt, der Idealiſt kennt den ſeinen genau, aber er iſt kein Reicher. Zwiſchen Verwirrung und Monotonie ſteht der künſtleriſche Realismus mitten inne, zwiſchen abſolutem Stoff und abſoluter Form, ein Reicher, der ſeinen Reichtum kennt und vollſtändig über ihn disponieren kann. Die Kunſtwelt des künſtleriſchen Realiſten iſt ein erhöhtes

Spiegelbild des Gegenstandes, aber nach dem Gesetze der Malerei zu klarer Anordnung gediehen, sodaß nicht das eine das andre verdeckt, noch eine Verwirrung entsteht, indem man zusammensuchen müßte, was zu einer und derselben Gestalt gehört. — Waffe gegen meinen Feind, meinen naturalistischen Tick. — Der Naturalismus abstrahiert nicht. —

Bei Shakespeare und Goethe finden wir immer die Naivität mit der höchsten Bildung, mit dem nach allen Seiten hin ausgebildetsten Geiste zusammen. Ihre Naiven reden nicht, was Naive reden, sondern wie Naive reden. —

Die geistig geschwängerte, mehr geist- als seelenvolle Sprache ist deshalb der Tragödie wesentlich, weil in ihr ein Etwas von dem Anscheine der Geistesgegenwart, also der Zurechnungsfähigkeit liegt, auf welche alles wahrhaft Tragische gegründet ist. Abgesehen davon, daß sie, indem sie den Geist, die Freiheit des Zuschauers oder Lesers wach erhält, diesem eine Waffe in die Hand giebt gegen den allzu großen Eindruck, so hindert sie zugleich die Peinlichkeit des Eindruckes, die das Tragische nicht haben soll. Dann wirkt sie an sich schon vorteilhaft nach dieser Richtung hin, etwa wie ein fremdartiges Kostüm aus entfernterer Zeit oder fremden Ländern. Dann liegt noch ein von Beziehung auf den Stoff fremdes, für sich bestehendes Wohlgefallen auf dem Glanze und dem Gehalte der Sprache als bloßer Sprache, abgesehen von dem, was sie als ein Mittel zur Darstellung beansprucht. — — Der Dichter muß alles Paradoxe im sittlichen Urteile, alles Absonderliche, Überschwengliche, Übersichtige vermeiden — ein andres ists, wenn Leidenschaft oder Affekt die Personen Paradoxien, Hyperbeln u. s. w. sagen macht; wo man fälschlich meinen könnte, solche auf des Dichters Rechnung zu setzen, d. h. daß des Dichters eigne Meinung darin ausgesprochen sei, da muß durch

eine andre Person mit des Dichters wahrer Meinung nachdrucksvoll opponiert werden. —

Zum Behagen des Publikums gehört es, daß es sich immer mit dem Dichter eines Sinnes und Urteiles zu sein fühle, jede, wenn auch nur im Moment irrige Opposition stört den Genuß. — In diesem seinen ausgesprochnen Urteile muß der Dichter die richtige Mitte halten zwischen Weltmann und Asket, er darf nicht zu leicht verdammen, aber das Schlechte, das wirklich Gemeine noch weniger unverdammt durchlassen. — Alle wesentlichen Teile der Handlung müssen wir mit eignen Augen wahrnehmen, nur Nebendinge dürfen erzählt werden. — Äußerste Klarheit; zu diesem Zwecke Expositionsszenen, die in trockner Weise Motive und Situation angeben, wie in der alten Komödie die den Szenen vorangehenden Pantomimen — das Schauspiel im Schauspiele, im Hamlet —; damit die eigentlichen Personen der Handlung in ihrer poetischen Ausbreitung des Affektes, besonders in den Spielszenen nicht durch prosaische Aufzählungen gestört und gehindert werden. — Nirgend lyrische Steigerung; an jeder Stelle muß, ohne zu stören, der Narr hineinreden können. — Wo das Große in das Lächerliche übergehen könnte, muß dies selbst auftreten. Die Parodie auszuhalten, das ist die sicherste Probe des echten Pathetischen und Tragischen; das Falsche parodiert sich selbst. — Der Dichter muß genau den Eindruck vorher bestimmt haben, den das Ganze und den jeder Teil, jede Person auf den Zuschauer machen soll, und in der Ausführung die strengste Konsequenz dazu einhalten. — Das Ganze soll wirken, darum muß Theaterspiel, Poesie, Spannung, Sympathie schon im engsten Kerne wirkend sein und nur am Kerne haften. — Im Anfange muß das Ende, im Ende der Anfang ideal gesetzt sein; aus der Mitte muß zurück zum Anfange und vorwärts nach dem Ende gedeutet werden. — Tiefste Absichtlichkeit unter

dem Scheine völliger Absichtslosigkeit versteckt. In der Anordnung ist die tiefste Absicht, in der Ausführung im Gespräche scheinbare Unmittelbarkeit, Spontaneität. Der anordnende Dichter konzentriert und treibt vorwärts in geradester Linie, das Gespräch aber scheint von dieser Hast nichts zu wissen, es retardiert und scheint just an den Stellen, wo der Dichter am absichtlichsten auf eine Wirkung hinarbeitet, eher auf alles andre zerstreut zu sein. Das Gespräch muß dem Vorgange die Natürlichkeit geben, den Schein des unbelauschtesten Lebens. Die Personen scheinen sich ungeniert und ohne von irgend einer Absicht des Dichters oder von der Anwesenheit des Publikums zu wissen bloß auszuleben. Die einzelnen Gespräche müssen durch typisches Zubehör sich beglaubigen. — Ein Gefühl, zu lange angehalten, wird langweilig; zu lange gesteigert, wird es sehr kurzweilig, aber peinlich. — Der Vorgang muß emanzipiert werden, d. h. aus dem harmonisierten Satze der Fabel wird eine Anzahl, nach Wichtigkeit und Anteil, nach dem Eindrucke, den sie machen sollen, gruppierter, selbständiger Stimmen, koordiniert und kontrastiert, jede mit einem eignen, melodischen und rhythmischen Grundmotive, eine Polyphonie mit allen Arten doppelten Kontrapunktes; eine Anzahl vom Autor durchgespielter Schauspielerrollen, deren jede ihr Gesetz, einen menschlichen Wesenskern in sich trägt und nach außenhin geltend zu machen, sich durchzusetzen sucht — innerhalb eines idealen Nexus. Ein tragisches Sonnensystem, eine Anzahl Planeten, deren jeder seine eigne Absicht um die Sonne des Grundgedankens zu verfolgen scheint, während im Gange aller nur die Absicht ihres Schöpfers mit dem Ganzen sich realisiert. — Das Motiv oder die charakteristische Figur, immer in musikalischer Bedeutung. —

Das Gefallen an traurigen Gegenständen

Schiller und andre haben Unterſuchungen angeſtellt über die Urſachen des Gefallens an traurigen Gegenſtänden; ich glaube die Urſache liegt in der Auffaſſung; d. h. je mehr die Phantaſie bei der Auffaſſung ſolcher Gegenſtände beteiligt iſt, je mehr finden wir ſelbſt an traurigen Gegenſtänden Vergnügen; je mehr Sinn und Gemüt nicht unmittelbar, ſondern durch das Mittel der Phantaſie die Gegenſtände auffaſſen; daher iſt uns in der Erinnerung vieles angenehm, was in der wirklichen Gegenwärtigkeit uns entſetzte; da wurde die Phantaſie gebunden, Sinn und Gemüt waren dem unmittelbaren Anſturme des Schrecklichen hilflos preisgegeben. Ich möchte ſagen: je mehr etwas Vorſtellung der Phantaſie iſt, deſto mehr gefällt es. Nicht allein von tragiſchen Gegenſtänden gilt das; darauf gründet ſich unſer Gefallen an Poeſie überhaupt. Das Schreckliche der Gegenwart und Wirklichkeit gefällt uns in dem Maße, als es die Reaktion der Phantaſie frei läßt; traurige Gegenſtände in der Wirklichkeit gefallen uns, inſoweit wir frei genug bleiben, ſie durch Einmiſchung der Phantaſie in Poeſie zu verwandeln. Das will wohl Kant ſagen, wenn er meint, das Schöne ſei, was in der Anſchauung gefällt, ohne Intereſſe. Daher muß ſich der Autor unvermiſcht erhalten von dem Affekte und der Leidenſchaft ſeines Gegenſtandes und auch dem Zuſchauer dieſe Unvermiſchtheit bewahren. — Mein Fehler war, daß ich durch zu große Stetigkeit und ſinnliche Wahrheit die Phantaſie meiner Zuhörer oder Leſer band und unmittelbar an den Sinn und das Gemüt ſprach. Wer den Sinn überzeugen will, lähmt die Phantaſie; dann wurde mein Fehler, die Entwicklung zu ſichtbar zu machen, d. i. unmittelbar zum Verſtande zu ſprechen, wodurch wiederum die Phantaſie aus dem Spiele geſetzt wurde. Man

muß die Dinge im ganzen und großen anſchauen und anzuſchauen geben, und die Phantaſie muß der Sprecher ſein. Die Natur der Phantaſie iſt das Zuſammenfaſſen des Zuſammengehörigen; es iſt des Verſtandes Weiſe und Geſchäft, zu zerlegen; die Phantaſie verdunkelt das Fremde und das Einzelne als ſolches. Meiſterſtücke darin ſind viele Shakeſpeariſche Monologe, wo eine ganze Welt von Vergangenheit und Zukunft auf der ſchmalen Schneide der Gegenwart zuſammengedrängt iſt. Alle ſogenannten prägnanten Momente ſind dieſer Art. —

Die Wirkung des geleſnen Dramas

— Wenn Ariſtoteles meint, ein Drama müſſe ſchon bloß geleſen wirken, ſo heißt das nicht, daß dies die eigentliche Wirkung des wahren Dramas ſein ſolle, und daß mit Beſchaffung dieſer Wirkung der Dichter ſeiner Aufgabe ſchon genug gethan habe. Vielmehr hält er eine Wirkung beim bloßen Leſen für unmöglich, wenn das Drama nicht Drama iſt, er verlangt eben die dramatiſche Wirkung, d. h. daß wir beim Leſen das Stück gleichſam agieren ſehen. Er ſagt: das iſt ein ſchlechtes Drama, das nur durch Äußerlichkeiten der Szene wirkt und ohne dieſe mißfällt; aber er ſagt nicht, daß ein Drama uns abgeſehen von ſeinem Zwecke gefallen müſſe, ja mit gänzlicher Abwendung von demſelben, wie ſein Ausſpruch in neurer Zeit nur zu ſehr mißverſtanden worden iſt. Es ſoll nicht als lyriſches oder epiſches Gedicht gefallen; und was es uns als ein dramatiſches erſcheinen und die ſpezifiſche Wirkung eines ſolchen erreichen läßt, iſt eben, daß wir es uns auch beim bloßen Leſen als auf der Szene vorgehend vorſtellen, ja daß wir gezwungen ſind, Szene, Perſonen und was zur Aufführung gehört, hinzuzudenken. —

Die organiſche und mechaniſche Form des Dramas

Die organiſche oder dynamiſche, und die mechaniſche Form des Dramas. Bei den Alten entſtand die Tragödie organiſch, wie bei Shakeſpeare und Lope de Vega. Wenn wir aber Dinge, die rein individuelle Gründe hatten, ohne dieſe entlehnen, ſo werden wir mechaniſch. Unſer Werk iſt nicht mehr ein Baum, eine Pflanze aus ihrem eignen Grunde entſtanden und entwickelt, ſondern ein Kranz von Immortellen. Die altitalieniſche und die franzöſiſche klaſſiſche Tragödie ſind Beiſpiele ſolchen Mechanismus. Shakeſpeare ging von der Darſtellung eines Schickſals aus, und die Form bequemte ſich danach und mußte es; die alten Franzoſen von den fünf Akten und drei Einheiten, und der Stoff mußte ſich danach bequemen. Ein in unſrer Zeit gedichtetes antikes Drama würden die alten Griechen ebenſowenig anerkennen, als unſer modernes Publikum, es würde in der Luft ſchweben. Thun wir von dem Unſern hinzu, ſo wird eine Disharmonie entſtehen; ein modern gedachter Stoff in griechiſcher Form entbehrt deſſen, was die Alten und Shakeſpeare gleichmäßig auszeichnet, poetiſche Wahrheit und Notwendigkeit, d. h. das Zuſammenfallen von Stoff und Form; eine Seele, die nicht in ihrem eignen Körper wohnt. — Man iſt allmählich dahinter gekommen, daß nicht Reim oder Metrum das Weſen der Poeſie ſind; daß das Unterſcheidende der Proſa nicht in der ungebundnen Schreibart liegt; aber man ſpricht noch jedes Gedicht, das in Reden abgeteilt iſt, über welchen Namen ſtehen, als ein dramatiſches an. — Darin liegt nun die Gefahr des Studiums unſrer philoſophiſchen Äſthetik für den dramatiſchen Anfänger, daß er dieſelbe für eine Theorie hält, die er ſeiner Praxis unterlegen muß. Wenn die philoſophiſchen Äſthetiker wirklich dieſe Abſicht hätten, ſo müßten ſie die unphiloſophiſchen Köpfe von der Welt ſein. Denn ſie gehen ohne die Voraus-

ſetzungen unſrer Zeit zu Werke; ſie abſtrahieren von allen zeitlichen und räumlichen Vorausſetzungen; ſie geben die Beſtandteile aller Kunſtepochen, nur nicht das, was die einzelnen zu ſelbſtändigen Geſchöpfen vereinigte, d. h. das individuelle Leben, das verflüchtigt ſich ihnen wie dem Chemiker bei der Zerſetzung. Gerade wie wenn jemand die Naſen aller ſchönen Geſichter und Statuen und Bildniſſe und ihre übrigen Geſichtsteile ſammelte und darüber philoſophierte; ein andrer nun aus dieſen verſchiednen Teilen neue Geſichter zuſammenſtellen wollte, niederländiſchen Mund, antike Naſe, italieniſch-edle Stirn u. ſ. w. — — Nicht die einzelnen Züge, ſondern das angeſchaute Einsſein derſelben in eben der Geſtalt macht den Charakter im poetiſchen, beſonders im dramatiſchen Sinne. Am beſten wirkend, wenn die Perſon ſich ſelber nicht kennt, ſich für anders hält und ſich, ohne es zu wiſſen und zu wollen, ſchildert. So macht ein großer Grad von Selbſtbewußtſein — wo gewöhnlich der Poet anſtatt der poetiſchen Geſtalt zu Worte kommt — immer den Eindruck des Hölzernen, Marionettenhaften. Das iſts, warum Leidenſchaft und Affekt dem ernſten Drama ſo nötig ſind, weil ſie die Unbedenklichkeit des Handelns, die Ganzheit des Weſens, die Einheit ſelbſt in der Entzweiung begünſtigen und herausheben. Was man leicht durchſchaut, iſt trivial. — So verlangt die philoſophiſche Äſthetik, daß ſich die ſogenannten Rechte gegen einander ausſprechen ſollen, worüber die Perſon verloren geht und bloß zu einem Träger oder Konglomerat von Rechten wird; während in der „Perſon" eben die Poeſie, das Urſchaffende zu Tage kommen muß. —

Idealer und pragmatiſcher Nexus im Drama und typiſches Zubehör

Shakeſpeare macht 1. die ganze Begebenheit zu einer Forderung der Vernunft oder des moraliſchen

Gefühles — idealer Nexus. Dann 2. die Folge der Einzelheiten zu einem überzeugenden Zusammenhange für den Verstand — pragmatischer Nexus. Dann 3. den ganzen Vorgang durch typisches Zubehör zu einer künstlerischen Täuschung der Phantasie. Sein scharfer und tiefer Blick sah als das allgemeine Menschenschicksal die Gebrochenheit des Menschen und wie jedes Einzelnen Schicksal aus seinem Anteile an jenem allgemeinen hervorgeht. Er sah, daß in den Menschen, welche ein unglückliches Schicksal hatten, in der Regel eine Unverhältnismäßigkeit ihrer einzelnen Anlagen daran schuld war, daß ihnen zu so viel mehr oder weniger vorhandnen oder ausgebildeten Vorzügen derjenige fehlte, der die andern erst zu wahren Vorzügen gemacht haben würde, während sie so, im ganzen betrachtet, nur zu mehr oder minder glänzenden Fehlern wurden, daß die Anlage nicht vorhanden oder nicht genugsam ausgebildet war, die dem Ganzen erst praktische Harmonie gegeben hätte. Er sah, mit einem Worte, die Menschen an den Widersprüchen innerhalb ihrer praktischen Natur leiden. Indem er diese individuellen Widersprüche nun in die Hauptcharaktere seiner Tragödien legte, was zugleich die schauspielerische Aufgabe gab, fand er, daß er damit auch allen artistischen Anforderungen genug that, indem er zugleich die des moralischen Gefühles befriedigte. Denn in der That sind diese Widersprüche der lebendigste Keim des Poetisch-Theatralischen, welche im Psychologischen vermittelt sind, und zugleich des ethischen Beispieles, in welchem die ethische Lehre zur unmittelbaren Darstellung kommt, also mit einem Worte: des Tragischen. — Der tragische Widerspruch ist die Seele des Ganzen, alle Wirkungen, alles Thun des Helden geht daraus hervor; denn er ist der Keim des Psychologisch-Theatralischen, indem die Schuld — Blutschuld u. s. w. — den physischen Untergang des Helden

zur Folge hat, ihn veranlaßt oder aus ihm oder aus dem Leiden hervorgeht, welches die Steigerung des Widerſpruches iſt — des Ethiſch-Tragiſchen, der eigentlichen Handlung, des Dramatiſchen, indem er die Initiative giebt, und inſofern er das Leiden iſt oder gebiert, auch der Keim der Sympathie. — Die Wahrheit im ganzen und großen hat etwas Imponierendes, welches das Gefühl überzeugt, noch ehe der Verſtand ſich an die Arbeit machen kann. Sie wirkt, wie ſie ſelbſt Totalität iſt, wiederum auf die Totalität im Menſchen; ſie iſt die poetiſche Wahrheit, die höchſte Eigenſchaft und die einer Tragödie am ſchwerſten zu gebende. Sie verzehrt das Peinliche und iſt es eigentlich, was die erhebende Wirkung macht. —

Ein Hauptgeſetz der poetiſchen Darſtellung

Endlich nun öffne ich mir die Thüre des Kunſttempels, zu deſſen Dache ich hereinſtieg: endlich komme ich, da ich den umgekehrten Weg ſeiner Säfte und ſeines Wachstums gemacht, von der Wipfelſpitze des Baumes der Kunſt zu dem Punkte, worin Kraft und Geſetz ſeines Wachstums in engſter Begrenzung eingeſchloſſen ſeiner Entwicklung entgegenharrt. In meinen bisherigen Produktionen fehlte entweder der notwendige Zuſammenhang für den Verſtand, oder wenn er da war, machte er ſich zu ſichtbar geltend. Räumt man aus dem Wege, was das ſittliche Gefühl ſtören kann, liegt dem ſcheinbaren Freigebaren der ſchaffenden Phantaſie verſteckt die Notwendigkeit des Verſtandes zu Grunde, ſo wird man ein Produkt ſchöner Kunſt liefern, das dem Wahren und dem Guten einräumt, was dieſe in der menſchlichen Totalität von einer künſtleriſchen Totalität verlangen dürfen, ohne dem Schönen, dem eigentlichen Weſen der Kunſt Eintrag zu thun. Die von mir bis jetzt gefundnen Formeln tiefſte Abſicht unter dem Scheine völliger Abſichts-

losigkeit, möglichste Emanzipation innerhalb streng festgehaltner Einheit sind klare Formeln für dies deutliche Gesetz. — — Man kann sagen: das Mittel der Poesie ist das Indirekte, wie der Verstand direkt vorwärts schreitet. Der Verstand folgt einem Zwecke wie ein Jäger auf dem kürzesten Wege; die Phantasie wie der unangespannte Mensch läßt sich gehen, ihr Zweck ist das Vergnügen, der Genuß des Weges. Die dramatische Darstellung ist selbst eine Figur, eine Art des uneigentlichen Ausdruckes. Das Mittel, beiden Vermögen, Verstand und Phantasie zugleich genug zu thun, dessen engste Gestalt der uneigentliche Ausdruck wie die Individualisierung zugleich, sind in ihrer umfassendsten Form im Drama überhaupt. — Diese fruchtbare Materie vom uneigentlichen Ausdrucke ist weiter zu verfolgen. — Bei mir war es nur zu weit getriebnes Individualisieren, was ich mit meiner Handlung vornahm und mit meinen Charakteren. Aus poetischen Menschen werden dadurch leicht Sonderlinge, aus der Handlung eine pragmatische Kuriosität. Der überzeugende allgemein-menschliche Gehalt ist aber eben das Poetische und das Ethische. Nur überzeugt freilich das ganz Allgemeine überhaupt so wenig, als das ganz Individuelle, ja es geht sogar eher in das Gemeinindividuelle über, als in das rechte Typische. Ein Beispiel, die Gestalt des Wallensteins bei Schiller. — Die Gefahr anatomischen Studiums für den Künstler, der selbst ein so immenses Talent wie Michelangelo nicht entgangen ist, eben ein Stellungsmaler zu werden, wo die Lösung der Schwierigkeit der Kunstaufgabe Erstaunen erregt, aber kein Wohlgefallen, welches doch eigentlich der Zweck der Kunst ist. — Wie wahr ist Richard III., wie wahr ist das ganze Stück! Aber nur im ganzen, wie Tizianisches Fleisch. An keiner einzigen Stelle ist es wahr, und eben darum ist es im ganzen wahr. — —

Der poetiſch-tragiſche Gehalt

Der poetiſch-tragiſche Gehalt iſt die Hauptſache; die Thathandlung, der pragmatiſche Nexus darf nur der Gelegenheitsmacher ſein. Die Gefühle vor und nach den einzelnen Thathandlungen, Vorbereitung und das Ausklingen derſelben, ſind gleichſam die Blüten an Stamm und Zweigen. Wenn Poeſie wirken ſoll, muß das Gemüt in einer gewiſſen Freiheit ſein, daher muß alles gethan werden, die Spannung zu ſänftigen, ſie immer wieder einmal vergeſſen zu machen, das heißt die Spannung auf das Einzelne. Eigentlich darf nur eine Spannung in der Tragödie ſein, die, welche auf den tragiſchen Nexus, alſo an das Große und Ganze des Verlaufes ſich knüpft, diejenige, die aus der Forderung des moraliſchen Gefühles oder der Lebensweisheit und aus der Freude an dem Helden hervorgeht; mit andern Worten: es darf keine andre Spannung vorhanden ſein, als tragiſche Furcht und Mitleid. Dahin müſſen alle Andeutungen zielen, von der Schuld nach dem Ende, vom Ausgange nach der Schuld zurück, und von allen Punkten dazwiſchen nach dem Ausgange vorwärts. Binnenſpannungen ſind nur erlaubt, wenn ſie auf ein Gelenk der tragiſchen Gliederung gehen, alſo wenn ſie ein Teil der tragiſchen Spannung ſind. So iſt die Einheit der Spannung oder vielmehr die Spannung immer das Gefühl der Einheit, welches in leidenſchaftlicher Erregung vorwärts und rückwärts wie ein elektriſcher Strom durch die Mannigfaltigkeit des Stückes ſtrömt. Aber ich finde noch den rechten Ausdruck nicht. Die Spannung läuft wie der elektriſche Funke am leitenden Draht des tragiſchen Nexus durch die Mannigfaltigkeit der einzelnen Momente; auf den tragiſchen Kern dieſer Mannigfaltigkeit bleibt unſre Seele durch das Band der

Spannung in jedem einzelnen Momente geheftet. — — Auch mit Steigerungen des Affektes hat es sein Bedenkliches. Eine lange Klimax ohne Wechsel hat erstens etwas Anspannendes und dadurch Peinliches, dann auch etwas Künstliches; besser, man zeigt beim Wiederauftreten den Zustand gesteigert und läßt den ganzen Auftritt in diesem Grade, um ihn einzutiefen. Obgleich die Steigerung der Form angehört, so macht sie doch den Stoff übergewichtig; und alle Poesie, aller Gehalt ist auf dem Wege, auf welchem man fortgespornt wird, nicht vorhanden, im Gegenteile wirkt all das durch den Aufenthalt, den es bringt, peinlich, anstatt zu mildern. —

Leidenschaft und Affekt

— Goethe irrt, wenn er sagt, der Zug der Leidenschaft muß die tragischen Helden blind da oder dorthin reißen. Das wäre der Drang des Affektes; der reißt die Blinden, die er blendet, die Leidenschaft aber zieht den Sehenden ins Verderben; in der Leidenschaft ist Zurechnung, das sittliche Moment, und es ist kein geringer Irrtum, das sittliche Moment aus dem Tragischen hinwegzustreichen. Überhaupt scheinen manche theoretische Irrtümer bei Goethe und noch weit mehr bei Schiller daraus hervorgegangen, daß sie zwischen Leidenschaft und Affekt keinen Unterschied machen, oft Affekt für Leidenschaft nehmen und umgekehrt. —

Existenz und Bewegung

Der Dramatiker hat zweierlei darzustellen, Existenz und Bewegung. Shakespeare weiß beides notwendig zu verknüpfen, sodaß das eine zum andern wird, und steht auch dadurch über denen, bei welchen die Existenz

eben auf Koſten der Bewegung (Goethe), und denen, bei welchen die Bewegung auf Koſten der Exiſtenz (Schiller) gewonnen wird. Ähnlich wie Tizian, verfährt er ſo, daß die Bewegung bei ihm als ein Stück der Exiſtenz erſcheint, daß alſo in der Bewegung zugleich die Exiſtenz mit dargeſtellt wird; das heißt, daß die Leidenſchaft, welche die Bewegung macht und iſt, eben der Hauptzug des Charakters iſt; daß ſie handelt, wie ſie iſt, wie ſie muß; daß ſie das Handeln ſelber iſt, und dies Handeln die Exiſtenz ſelber. Man betrachte, wie bei Correggio die Verzückung nicht aus dem innerſten Weſen ſeiner Geſtalten hervorgeht, ſondern auf dieſen Zügen ſo zufällig liegt, wie irgend eine effektvolle Beleuchtung, ebenſo die entſprechenden Bewegungen der Glieder, die Stellungen. Bei Tizian aber iſt Geſichtsausdruck, Stellung und Bewegung ein Teil der Exiſtenz ſeiner Geſtalten, die eben dadurch zur Erſcheinung gelangt, während jene momentanen Verzückungen und Verdrehungen bei Correggio uns gar nichts von der Natur, von der Exiſtenz ſeiner Figuren verraten. Die Geſtalten ſind hier Gliedermänner für die äußre Situation, bloße gleichgiltige Gelegenheitsmacher für ſeine äußerlichen Effekte.

Wechſel zwiſchen Bewegung und Ruhe

Der Wechſel zwiſchen Bewegung und Ruhe iſt notwendigſt. Es iſt ein Grundgeſetz der Haltung, daß, wo die Handlung oder der Affekt gewaltſam weiterſtrebt, der Dialog retardieren, wo ſich beides zu verſumpfen droht, der Dialog lebhafter fortſtreben muß. Bei Shakeſpeare iſt immer Gleichgewicht; ſeine Welt iſt immer eine ganze. Der Böſewicht ſpricht Moral, der Narr Weisheit, der Altkluge Narrheit, ſeine Welt iſt weder eine abſtrakte des Ernſten noch des Komiſchen,

er läßt Leidenſchaften mit plaſtiſcher Ruhe zuſammenſein; nie ſchleicht, nie übereilt ſich der Vorgang; nie iſt er zu leicht, nie zu ſchwer zu durchſchauen, der Schwache iſt gut, der Böſe iſt ſtark. Neben der ungeheuern Ausnahme der Leidenſchaft geht die Regel des Schickſals einher. Die Stärke iſt ſchwach, die Schwäche ſtark. Wie in der Schöpfung und der großen Exiſtenz der Welt, binden ſich die Gegenſätze in ſeinen Werken; nie zerfällt ſeine kleine Welt auch nur auf Momente in ihre Elemente zurück. —

Die Individualität von Ort und Zeit

Sowie es nur dem Dichter gelingt, den innern Vorgang ſo zu entwickeln, daß wir mit unſrer ganzen Aufmerkſamkeit ihm zu folgen gezwungen ſind, ſo wird das ſzeniſche Äußre, wenn er nicht ſelbſt Gewicht darauf legt oder wohl gar auf Dekorationseffekte losſteuert, von ſich ſelbſt wieder zur Nebenſache. Und infolgedeſſen auch die Zeitbeſtimmung. Shakeſpeare erinnert ſelten an Ort und Zeit, das heißt an individuelle; im Gegenteil, er verwiſcht abſichtlich die Individualität von Ort und Zeit. Nach ſpätern Andeutungen klärt ſich dergleichen dann auf. Der Vorgang thut weder etwas für noch etwas gegen die beſondre Zeitbeſtimmung; er widerſpricht ſolchen ſpätern Angaben nicht, aber er macht ſie auch nicht entbehrlich. Ganz nach dem Geſetze der Erinnerung, in welcher die bezüglichen Vorgänge auf einander folgen. Dies Geſetz hat auch die lebhafte Erzählung. — Mir wird auch dabei immer deutlicher, daß wir noch immer an dem Einfluſſe der tragédie classique leiden, und dieſer durch Leſſing durchaus nicht völlig beſiegt wurde. —

Individualisierung des Ausdrucks

Verschiedne Charaktere können dieselbe allgemeine Erfahrungsregel oder Maxime als Motiv ihres Handelns aussprechen, aber so verschieden durch den ihnen angemeßnen Ausdruck gefärbt, daß der besondre Charakter und die allgemein-menschliche Basis zugleich zur Anschauung kommen. Objektivität in subjektiver, das heißt psychologisch-rhetorisch-mimischer Form. So ist Leidenschaft wie Affekt ein allgemeines Motiv, und doch wird die Zeichnung desselben in ihrer Modifikation durch die Persönlichkeit des Trägers unendlich sich variieren. Der Dichter soll die Gedanken der Personen mit oder in ihnen denken, das heißt nicht, er soll ihnen ganz besondre Gedanken geben, nein, er soll ihnen die Gedanken geben, die ihnen am nächsten liegen, die Gedanken, welche der Zuschauer als die begreift, die er selbst an ihrer Stelle gedacht haben würde; die Gedanken müssen deshalb allgemeine, das heißt Anwendungen einer allgemeinen Maxime auf den besondern Fall der Personen sein, aber diese Gedanken müssen in der Form, der Ausdrucksweise die Charakterlivree der Personen tragen. Derselbe Gedanke wird in dem Schlichten schlicht, im Naiven naiv, im Überschwenglichen überschwenglich, im Nüchternen nüchtern, im Zierbengel, im Redner affektiert oder geschmückt erscheinen, im Sanften sanft, im Wilden trotzig sich gebärden. Dazu die Modifikation des Affektes oder der Leidenschaft, die Rücksicht auf Gegenwärtige, oder die Rücksichtslosigkeit des Monologisten im Ausdrucke, desgleichen die Modifikation des Standes, der Bildung. — Ein Kunstgriff der Charakteristik, und nicht der geringste ist dasjenige, was Shakespeare bei seinen tragischen Helden anwendet. Aus jedem Worte desselben spricht ein: Ich bin der Held des Stückes. Teils liegt das im Aufsetzen von Lichtern,

welche die Gestalt vor allen andern heraustreten lassen, teils in einem Zurückhalten aller andern Gestalten. Sei gleich der Held der Handlung nach einer andern Person unterworfen, in seinem Bewußtsein weiß er sich sozusagen über dieser, das heißt im poetischen Ausdrucke. Auch das, was andre unleugbar vor dem Helden voraushaben, ordnet sich im Ausdrucke unter; dem Helden wird keine Schwäche geschenkt; in das Gesicht werden sie ihm genannt, dennoch verliert er nichts; er ist und bleibt die liebenswürdigste oder imposanteste Gestalt Dieser tragische Adel, dies inure Wissen, die Genugthuung, daß er trotz allem der Held des Stückes ist, verläßt ihn nicht. Er hat das volltönende Pathos vor allen andern voraus; in allen andern spricht Schmerz und Leidenschaft in weniger bedeutenden Gedanken und hinreißenden Tönen. Es ist in der That der Unterschied eines konzertierenden Instrumentes von der Begleitung. Eine Art poetischer Feierlichkeit unterscheidet seine Schmerzen von denen der andern Figuren. Er hat die tiefste Empfindung seines Ich und dessen, was ihn betrifft, und den beredtesten, gewaltigsten, hinreißendsten Ausdruck; die andern Gestalten scheinen dagegen gehalten, sich nur wie Nebel zu fühlen, und ihr Ausdruck ist halb gefesselt; sie sind wie Reliefs um die freistehende Gestalt. Dazu kommt, daß all ihr Denken und Thun hauptsächlich auf ihn sich bezieht; daß sie also thätiger sind, ihn herauszuheben, als sich selbst. Dieser tragische Adel ist es nun zunächst, was den Schauspieler zu der Rolle reißt und ihn vor sich selber erhebt und so in ihm spielt, ohne seine Mühe. Man sehe, welche ganz andre Töne Romeo und Julia zu Diensten stehen, als dem alten Capulet; Hamlet als Laertes und dem Könige, jeder Zoll ein tragischer Held. — Die Szenen des Helden sind meist Spielszenen, Soli, die der andern Personen mehr Zwischenspiele. —

Der mittlere Ton der Charaktere

Jede hervortretende Geſtalt hat einen mittlern Ton, wo ſie ſpricht, wie andre Menſchen auch, es iſt derſelbe, den wir in der Regel zuerſt an ihr kennen lernen. Dieſer mittlere Ton, der nach Modifikationen immer wieder zu ſich zurückkehrt, bietet nun eben die Möglichkeit des reichſten Wechſels der Töne, wie eben der unbeſtimmte Seelenzuſtand jeder möglichen Beſtimmung offner ſteht, als ein ſchon beſtimmter. Auch bei der ausgeſprochenſten Leidenſchaft, wenn ſie nicht Monomanie iſt, zeigt ſich die Leidenſchaft den größten Teil der Zeit latent; nichts läßt daher unnatürlicher, als wenn ein poetiſcher Charakter zum perennierenden Affekte wird. Denn es iſt eben die objektive Natur des Affektes, daß er, zumal in ſeinen äußern Höhegraden, vorübergehendſt iſt, und ebenſo die ſubjektive Natur (im Zuſchauer), daß das Gefühlsvermögen wechſelnd an- und abgeſpannt ſein will, wenn nicht Pein oder gar Stumpfheit entſtehen ſoll. Solche mittelgeſtimmte Partien müſſen eigentlich das Gros der Rolle ausmachen. Sind dann nur die eigentlichen Charaktermomente, d. h. das Individuum im Menſchen, die ſich auf Herausforderung der Situation melden, kräftig dargeſtellt, ſo erſcheint uns durch ein geiſtiges Analogon von optiſcher Täuſchung jenes ganze mittlergeſtimmte Gros, welches nichts andres vorſtellen ſoll, als das Allgemeine im Individuum, als der menſchliche Durchſchnitt, mit jener individuellen Farbe gefärbt. Wo es nur möglich iſt und irgend unanſtößig erſcheinen kann, muß man dieſen mittlern Zuſtand eintreten laſſen, eben jenen ganz allgemeinen, der nur durch typiſches Zubehör, d. h. durch die Mimen des gewöhnlichen vertraulichen, genierten, vertieften, repräſentierenden, imponierenden u. ſ. w. Umganges des Geſchäfts- und Weltlebens individualiſiert iſt, ſo z. B. die

Goldleihſzene im Kaufmann, die Szene Wrangels und Wallenſteins, die Szene der den Lear ſuchenden, Mimen des Familien-, des Lager-, Bureaulebens u. ſ. w., ferner ganz allgemeine, ſo das ſich vergeblich Beſinnen, über ſich ſelbſt Lachen, Übergänge aus einer Stimmung in die andre, abſichtliche und unabſichtliche — Mimen des Standes, Alters, Geſchlechtes, Temperamentes, individuell gefärbt und modifiziert. Dies ſind die Ruhepunkte für das Gefühlsvermögen des Zuſchauers, ſie müſſen im Plane vorbedacht ſein, namentlich wo ein großer Spannungs- und Affektſturm vorüber oder bevorſtehend iſt; hier werden wir ſo recht heimiſch im Stücke und vertraut mit den Figuren, die ſich uns nicht bloß im Sonntagsputze zeigen; hier werden wir erſt ſo recht überzeugt, daß wir mit wirklichen, ganzen Menſchen, mit unſersgleichen zu thun haben. Von dieſer Mitte aus wird durch kleinſte Anſtrengung ein großer Wechſel der Töne möglich. Dieſer mittlere Ton macht die ruhigern Zuſtandsbilder, die ſo reizend ſind, möglich. So bekommen die Affektausbrüche ein Relief und ſtechen gegen das übrige ab. Überhaupt muß man mit den äußerſten Graden der Affektausbrüche ſparſam ſein und ſie durch Gehalt, durch Breite, Plaſtik mildern. Die Affekte, die ſympathetiſche werden ſollen, müſſen durch Geſellſchaftlichkeit geſtärkt werden, wie wenn das Mitleid, das Lob, der Tadel mit oder über eine Figur andern Figuren beredt in den Mund gegeben wird. Wo der Zuſchauer durch den Vorgang unmittelbar in einen an ſich unangenehmen Affekt verſetzt worden iſt, da müſſen wiederum Figuren thun, was der Zuſchauer nicht ſelbſt thun kann, nämlich ihm den Zorn, den Ärger vom Herzen herunterzanken u. ſ. w. oder auch, auf die Lehren der Lebensweisheit ſich beziehend, uns die Vergeltung vorauszeigen, die unſers Rechtsgefühles Unwillen wenigſtens durch Verſprechen der Schadloshaltung momentan beſchwichtigt. — Kein

Menſch, auch der der größten Innigkeit fähig iſt, trägt ſie beſtändig mit ſich; dergleichen iſt wie auf einem Porträt ein Lächeln, das allmählich zum Grinſen wird. Daß ein Menſch eine beſondre Neigung zu einem Zuſtande, wie z. B. Innigkeit anzeigt, hat, wird man an dem öftern Wiederkehren dieſes Zuges merken. Der Jähzornigſte hat ſeine ruhigen Momente; ſolche muß auch ſein poetiſches Abbild haben, ſonſt wird er zum Automat, zur Fratze. Auch der Nüchternſte kann einmal berauſcht ſein; daß dies nicht ſeine Natur iſt, wird man ſehen, z. B. beim Cäſar im Antonius. Shakeſpeare hätte die Nüchternheit ſeines Cäſar nicht mehr in die Augen ſpringen laſſen können, als da er ihn in damit kontraſtierter Situation darſtellte. Dafür ſind viele Stellen in dieſer Rolle, die nicht geradezu auf Nüchternheitdarſtellung ausgehen. Denn auch der nüchterne Menſch zeigt dieſen Charakterzug nur, wenn er herausgefordert wird. Der ausgemachteſte Paradoxus und Freigeiſt denkt über die meiſten Dinge gerade ſo wie andre. Der Holofernes bei Hebbel ein Warnungsbild. — Dieſem Mitteltone der Charaktere analog iſt ein gewiſſer mittler Ton der Diktion, gleichſam des Charakters des ganzen Stückes notwendig, der nach jeder Abweichung wieder eingehalten werden muß, damit neue Abweichungen möglich werden; ein Ton, der zwiſchen Proſa und Poeſie in der Mitte liegt, geſchickt, in jeden derſelben überzugehen. Dieſer muß, wie der mittle Ton des Charakters im Charakter der beſtimmten Rolle, das Gros des ganzen Stückes ausmachen. Nur dadurch wird die leichte, gewandte Beweglichkeit des dramatiſchen Körpers möglich. Daher immer eine gewiſſe Kühle, frei von zu großer Innigkeit und Expanſion in der Darſtellung; dem Weſen der naiven Poeſie entſprechend, die Anlage auf die Wirkung des Ganzen, wo jedes Einzelne mehr bloß angedeutet,

und besonders die Gelenke der Charaktere nicht zu sehr markiert werden, sondern mehr die Gelenke des Ganzen. Daß diese bei Shakespeare so stark herausstehen, das hat seinen Grund in der schlanken Anlage, nicht darin, daß er eine einzige Rede etwa aus dem Tone herausschreien ließe. Diese Gelenke sind in ganze Auftritte und Szenen ausgeschwellt, in denen die emanzipierte Poesie- und Schauspielkunst ihre Feste feiern. — Und mit dem mittlern Tone, oder nenne man es den Grundton des Stückes, hat es praktisch zunächst diese Bewandtnis. Wie bei der Anlage eines Kolorits die Lokalfarben lieber blasser als dunkler angelegt werden, weil dieser blaßre Ton leichter vertieft und dunkler gemacht ist, während der dunkler angelegte nicht mehr gemildert werden kann, so wähle man bei der ersten Ausführung eines Dramas den Grundton lieber der Prosa oder der Ruhe, der Heiterkeit näher, als ferner; man erhält dadurch größre Möglichkeit, mannigfaltig zu sein; man hat eine ungeheure Breite der Gradation des Tones vor sich. Der geistigen Perspektive, d. h. der relativen Wichtigkeit der Momente, kann dann die Ausführung völlig entsprechen. Wer gleich in der Ruhe, noch ehe die Leidenschaften sich erheben, einen stark poetischen, d. h. bedeutend über die gemeine Wirklichkeit erhabnen Ton anlegt, dem wird es dann, wo es Steigerung gilt, bald an den Mitteln fehlen, diese Steigerung mit Poesie zu begleiten. Es wird Monotonie eintreten, und ein Gefühl von Ohnmacht. Jenem Grundtone der Diktion entspricht der Grundton des Schauspielers. Je mehr sein Ton und seine Redeweise in den ruhigern, sozusagen mittlern Stellen dem Sprachtone und der Sprechweise des gewöhnlichen Lebens nahe steht, desto höher kann er den Ausdruck steigern, ohne ins Unschöne zu verfallen. Desgleichen, je gewöhnlicher die Gestalt in der Anlage

ist, d. h. je mehr Durchschnittsmaß, desto mehr kann sie durch Situation und Leidenschaft wachsen. Das stete Zurückkehren zu jenem Mitteltone erhält seine Kraft für die Steigerungen frisch. —

Die problematischen Dialoge

Die problematischen Dialoge, wie ich sie nennen will, in welchen ein verdecktes Spiel gespielt wird, in denen, was in den Menschen vorgeht, nicht ausgesprochen, vielmehr absichtlich oder in naiver Unbewußtheit von den Redenden versteckt wird, und wo der Zuschauer dennoch, wenigstens im ganzen und großen, das Versteckte aus Situation u. s. w. errät. In solchen ist wiederum jeder einzelne Moment problematisch. Sie sind zugleich schauspielerische Aufgaben, Typen, durchaus Darstellung, lassen deshalb keine andre als naive Poesie zu und können als die eigentliche Probe des spezifisch-dramatischen Talentes angesehen werden. Dahin gehören z. B. die Werbungsszenen Richards III. mit Anna und Elisabeth und die Szene, wo er selber als mädchenhaft nein sagend und doch nehmend jene zu parodieren scheint. Die Frauen reden immer noch eine Zeit in dem alten Tone des Abweisens, wenn sie schon gewonnen sind. Sind sie nicht klug genug, die Thorheit ungethan zu lassen, so sind sie doch klug genug, sie zu bemänteln. Welche Aufgabe für die Schauspielerin dies so durchgebildete, mit Geist geschwängerte, bald sich nähernde, bald ausweichende immer nein sagen und doch nehmen; zugleich ein Typus von ungeheuerm Umfange, dies frauenhafte Thun, das bis zum letzten Augenblicke nein sagt, während es schon im Anfange zu nehmen beginnt. Zugleich will doch die kluge Elisabeth vielleicht durch scheinbare Einwilligung nur Richards gefährliche Natur beschwichtigen, sie weiß, wie die Sachen stehen, daß der

Uſurpator in ſeinem Reiche auf unterhöhltem Boden ſteht, daß auch von auswärts ihm Verderben droht. Sie gewinnt wenigſtens Zeit, um ihn in ſeiner eignen Manier zu überliſten. Ferner die Szenen zwiſchen Othello und Jago und vieles im Hamlet. Im Erbförſter iſt faſt der ganze vierte Akt von dieſer Natur. Der Antagonismus zwiſchen Stoff und Form in der naiven Poeſie hat nicht ſeinen geringſten Reiz daher. Daher kommt auch die Vieldeutigkeit, die Shakeſpeares Stücken ihr anziehendes giebt, das ſie bei auch noch ſo langem Betrachten nicht verlieren, eher immer mehr noch gewinnen. Wenn auch das Ganze und ſeine Intention außer allem Zweifel und dem Gefühle völlig klar iſt, ſo wird doch im einzelnen dem Verſtande eine Freiheit gegeben, zugleich auch dem Schauſpieler, ein Raum, in dem jeder einzelne Leſer ſeiner Kapazität und individuellen Dispoſition nach ſich in Deutungen verſuchen kann, weil mehrere Deutungen nebeneinander beſtehen können. Was dort im einzelnen problematiſchen Geſpräche die Perſon thut, das Halbzeigen durch Verdecken, das Darſtellen durch indirekten Ausdruck, das thut im großen und ganzen des Stückes der naive oder realiſtiſche Dichter ſelbſt. — Nur muß der tragiſche Zuſammenhang uns vor allem deutlich werden, denn er ſoll uns ergreifen und feſthalten, auf ihn ſoll ſich alle Spannung, alles Schauſpieleriſche beziehen; Hauptſache iſt immer die genauſte Feſthaltuug des einen Geſichtspunktes, ähnlich wie die Beobachtung der Perſpektive in der Malerei. Die Hauptperſon immer breiter und voller gehalten, ohne Verkürzung — im maleriſchen Sinne —, im vollen Lichte. Dies war mein Fehler im Erbförſter, den ich mir gar nicht klar und oft genug vor die Augen ſtellen kann. Wie er entſtand, weiß ich recht gut. Meine Darſtellung war dramatiſch unmittelbar; ich überließ es in Ausführung des Dialoges dem Zuſchauer, die kleinen Mo-

tive zu ergänzen, aus den angedeuteten großen oder auch aus Charakter und Situation; den beiden gegebnen Faktoren der Entwicklung. Nun hatte ich aber durch den untragischen Anfang andre Erwartungen erregt, als ich befriedigen wollte, dann war die Handlung etwas absonderlich, auch fehlte die Geschlossenheit; neben Charakter und Hauptsituation wirkten noch viele kleine, zufällige Bedingungen mit. Ich aber, anstatt in der Beschaffenheit der Fabel und der zu besondern Charaktere den Grund davon zu suchen, wie mir die Kritik auch ehrlich und verständig und den Nagel treffend riet — fand ihn in der Unmittelbarkeit der Ausführung. In dieser lag er allerdings insofern, daß durch sie die besondre Anlage nicht erklärt war; und bei andrer als solcher poetisch-naiven Ausführung wäre dennoch alles klar zu machen gewesen, also insofern, daß in ihr nur die Unzweckmäßigkeit der Anlage, d. h. der Fehler des Stückes zum Vorscheine kam, nicht daß sie selber der Fehler gewesen wäre. Anstatt nun meine Fabeln so einzurichten, daß sie sich vollständig selber erklären, die Charaktere so, daß sich der Zuschauer vollständig in sie versetzen konnte, blieb ich bei meiner alten Weise — wenn ich auch dem Zufall nicht mehr solche Breite gönnte oder auch ihn möglichst ausschloß; dafür meinte ich nun, in den Dialog noch besonders die fortlaufende Erklärung hineinnehmen zu müssen, die eigentlich der Verstand des Zuschauers geben mußte, oder die eigentlich gar nicht nötig sind, wenn nicht Absonderlichkeiten in der Fabel dem Verstande einen Sprung zumuten oder eine Voraussetzung, die über die Regel hinausgeht. Dadurch kam ich nun von seiten der einem Theaterstücke zugestandnen Länge in eine Klemme, aus der ich mich nicht zu finden wußte. Endlich bei Betrachtung der Macbethexposition kam ich auf die Spur meines Rechenfehlers. Bald fand ich, daß fast jede

Szene bei Shakeſpeare mich auf dieſelbe hätte führen müſſen. Nun weiß ich, daß, wenn die Fabel im ganzen und großen natürlich und notwendig, die Charaktere nicht zu individuell, wodurch ohnehin der Zweck der Tragödie, das allgemeine Menſchenſchickſal im beſondern darzuſtellen, verfehlt wird — daß dann die Ausführung im Dialoge durchaus ſich um die Erklärung für den Verſtand nicht zu bekümmern habe und deſto kräftiger ihrer weſentlichen Aufgabe, die Phantaſie künſtleriſch zu täuſchen, unmittelbarer poetiſch-naiver Darſtellung nachgehen könne. —

Der Kontraſt

Eben fällt mir ein, daß ja auch die Schule des V. Hugo den Kontraſt als das Hauptweſen des Tragiſchen anſieht. Sie faßt, ſoviel ich von ihrer Doktrin weiß, dieſen Kontraſt abſolut, aber ohne Notwendigkeit. Sagt er: Hängt den Gott an den Galgen, und ihr habt das Kreuz — ſo kommt der Gott mit dem Galgen ganz zufällig und äußerlich zuſammen. Wenn er ſeiner Borgia zu der hiſtoriſchen Ruchloſigkeit die innigſte Mutterliebe giebt, ſo iſt zwiſchen dieſen beiden Dingen wiederum nichts gemein, als die Konvenienz des Dichters. Letztre Zuſammenſtellung kann vorkommen, aber deshalb iſt ſie noch nicht die genügende Grundlage einer tragiſchen Geſtalt, denn ſie iſt eine ganz willkürliche. Am Hamlet konnte V. Hugo ſehen, wie äußerlich er Shakeſpeare gefaßt hat. Denn Hamlets pragmatiſche Schwäche iſt eben die Folge ſeiner theoretiſchen Stärke; es iſt hier ein notwendiger Kontraſt. Die Grundlage des tragiſchen Widerſpruches muß in der individuellen Natur des Charakters liegen, aber nur als Möglichkeit. Durch die hinzutretende tragiſche Situation wird dieſe Möglichkeit erſt wirk-

lich. So hat Schiller in der Geſtalt ſeines Wallenſtein nur den klugen Weltmenſchen und den Abergläubigen kontraſtiert, und die Szene, wo er vergebens „Vernunft predigt,“ iſt der vollendetſte Moment in dieſem Charakterbilde, weil darin die zwei verſchiednen Weſen einander zum ſchärfſten Kontraſte auf den Hals gerückt ſind. Dagegen ſtehen ſich ſein Ehrgeiz und ſeine idealiſtiſche Tugendreſignation als zwei fremde Dinge gegenüber. Sie ſind ſich nicht ſo nahe gerückt, daß durch den Kontraſt die Identität einleuchtend würde; ſie wechſeln und laſſen uns den Wallenſtein in zwei verſchiedne Menſchen zerfallen. — Man nehme die bedeutendſten Geſtalten der Geſchichte, wie die Perſonen unſrer nächſten Privatbekanntſchaft: was ſie uns zu Geſtalten macht, zu Exiſtenzen, zu plaſtiſchen Erſcheinungen, zu Totalbildern, iſt nichts andres als dieſer Kontraſt in Identität. Nie ſind ſie mehr diejenigen, die ſie ſind, als in den prägnanten Momenten, wo ihre Mannigfaltigkeit durch Kontraſt ihre Einheit erweiſt, wo wir alle einzelnen Kräfte und Richtungen, die in ihnen wirken, zugleich thätig erblicken, und die Natur des Kontraſtes ſie alle zugleich deutlich macht, die ſonſt ineinander verfließen würden. Dieſe prägnanten Momente ſind das, was von der Geſchichte und dem gewöhnlichen Leben der Kunſt gehört. Sehen wir einen Bekannten im Leben, ſo ſehen wir gewöhnlich nur eine Seite oder mehrere gleichgiltig abwechſelnd; fragen wir uns aber einſam: Wer iſt er? ſo wird ſein Totalbild vor uns ſtehen. Ich glaube, dies iſt die Urſache, warum ich immer im gewöhnlichen, geſellſchaftlichen, im gleichgiltigen Umgange die Menſchen verliere und mich iſolieren, mich von ihnen entfernen muß, um ſie wieder zu gewinnen. Wenn Schiller dieſe Totalmenſchen „Geſtalten“ nennte, wäre ich mit allem, was er von dieſen ſagt, einverſtanden. Er verſteht aber etwas ganz andres unter dem Ausdrucke. Die

Menſchen werden ihm zu Geſtalten, wenn er ihren vagen Umriß mit ſeinem eignen Gehalte füllt; ſein Bedürfnis iſt, den Unterſchied derſelben von ihm ſelbſt zu verwiſchen, d. h. die andern in ſich — mir iſt es Bedürfnis, mich in die andern zu verwandeln, d. h. die Verſchiedenheit recht rein zu empfinden.

Zweite Gruppe

Aus den Jahren 1860—1865

Die Illusionsmittel der dramatischen Kunst

Die dramatische Kunst muß ganz andre, mächtigere Illudiermittel in Bewegung setzen, als Epik und Lyrik, die es nur mit Phantasie und Empfindung zu thun haben. Denn sie muß uns ihre eignen Apparate vergessen machen, ja was das Schwerste ist, den Schauspieler selbst, den Herrn Soundso, seine eigne Persönlichkeit, seine Schminke, Kostüme u. s. w. Dann fehlt ihr auch das Kunstmittel, eine Handlung darzustellen, die Erzählung. Der Erzähler kann eine Handlung darstellen, denn er kann so erzählen, daß uns keine Persönlichkeit seiner Person aufgedrungen wird. Der Dramatiker dagegen ist bei dieser Aufgabe in noch schlimmrer Verlegenheit als der Maler. Der Maler kann auch keine Handlungen darstellen, nur Gestalten, deren Gehaben das Geschehen einer Handlung andeutet, d. h. er kann Handlung nur andeuten vermittelst dargestellter Bewegungen dargestellter menschlicher Gestalten, also er kann Menschen darstellen, ihre Bewegungen darstellen, aber Handlungen nur andeuten. Aber er kann in die Gestalt schon die Wahrscheinlichkeit, wenigstens die Möglichkeit der betreffenden Handlung legen und dadurch seiner Andeutung größre Kraft

der Illuſion verleihen; der Dramatiker aber muß auf den Fall vorbereitet ſein, daß die beſtimmte, ſchon vorhandne Geſtalt, die Stimme, das Temperament u. ſ. w. ſeines Schauſpielers, den er ſich nicht wie der Maler ſelbſt ſchaffen kann, in ſinnlichem Widerſpruche mit der Handlung ſteht, die darzuſtellen oder vielmehr durch das Gehaben der Geſtalt angedeutet werden ſoll. Nun wird die Illuſion der Handlung auf der Bühne immer im Verhältniſſe ſtehen zu der Illuſion der Geſtalt; die Illuſion der Handlung wird nur durch Illuſion der Geſtalt möglich, und dieſe wird immer, weil aus wirklicher Darſtellung entſtehend, die Illuſion der Handlung, die nur aus Andeutung hervorgehen kann, an Kraft überwiegen. Da die Handlung nicht illudieren kann, wenn dies die Geſtalten nicht noch mehr thun, begreife ich die Theoretiker nicht, wenn ſie fordern, daß die Geſtalt, daß der Charakter nicht über die Handlung heraustreten ſolle. — Der Epiker kann es darauf anlegen, wenn er will, daß in der Wirkung ſeines Werkes die Neugierde über die Sympathie hinaustritt, oder mit andern Worten, daß in der Darſtellung der abſtraktere Gedanke der Handlung über den konkretern der Menſchen, d. h. der handelnden überwiegt. Denn er kann nicht Menſchen erzählen, ſondern nur die Geſchichte der Menſchen, d. h. die Handlung; aber beim Dramatiker iſt es umgekehrt; er kann nur Menſchen auftreten laſſen, keine Handlungen, der Schauſpieler kann nur einen handelnden Menſchen ſpielen und keine Handlung. Aber ſelbſt der Epiker wird ſich nicht ſo eintreiben laſſen, daß er die Handlung zur Hauptſache machen ſollte. — Wenn der Theoretiker fordert, daß die Handlung im Drama die Hauptſache ſein ſoll, ſo fordert er nicht allein etwas Verkehrtes, ſondern ſogar etwas Unmögliches. Etwas Verkehrtes, weil er die Neugier höher ſtellt als die Sympathie, dann weil der Dichter die unangenehmſte Wirkung, ſeine in der ſoge-

nannten Handlung zu Tage tretende Absichtlichkeit, nur durch die Souveränität seiner Personen maskieren und verhindern kann; etwas Unmögliches, weil die Illusion durch die Handlung auf der Bühne lediglich von der Illusion durch die Personen abhängt und notwendig als die abgeleitete die schwächre sein muß. Auch das sittliche Urteil richtet sich nicht nach dem, was geschieht, sondern nach den Motiven, woraus es geschieht, und diese Motive, die Notwendigkeit dieser Motive gehören zum Menschen, nicht zur Handlung; ja diese Motive sind eben der Gehalt des Menschen. — Daher ist auch die kausale Verknüpfung der Handlung im Drama bei weitem nicht so wichtig, als die ethisch-psychologische Kausalität der Person. Da die Handlung auf der Bühne bloß das Totale einer Anzahl Andeutungen, die Natur der Person aber das Dargestellte, das wirklich sinnlich Erscheinende ist, nicht bloß ein gedachtes Verhältnis, sondern eine lebendige, sinnliche Anschauung, so verschwindet die Wichtigkeit jener Kausalität vor dieser. Darum ist auch die tragische Notwendigkeit nur an der kompakten, dargestellten Person fühlbar zu machen, nicht an dem vagen Inbegriff von Andeutungen, darum muß im tragischen Drama der Held ein tragischer Charakter sein, das Tragische nicht bloß, wie es im Epos sein kann, eine tragische Situation. Auf dem Papiere ist es ganz anders, wo die Personen eben so *nur als gedachte* vor der Phantasie des Lesers stehen, wie das Verhältnis, welches man die Handlung nennt. Beim *Lesen* begiebt sich das alles unter das *epische Gesetz*; hier verdunkelt keine gegenwärtige sinnliche Erscheinung die Vorstellungen der Phantasie und des Verstandes; was auf der Bühne hervortrat, tritt hier zurück; was dort vor anderm verschwand, wird hier ebenso deutlich. Und wäre das Aufgeschriebne das Drama selbst, so wäre der epische Maßstab daran in seinem vollen Rechte, und der äußre

Kauſalitätsnexus wäre wichtiger bei der Beurteilung, als der innre, ideale. Aber das Aufgeſchriebne iſt nicht das Drama, die Beſchwörformel iſt nicht der erſcheinende Geiſt, und die Kritik daher in vollem Unrecht, wenn ſie nach Geſetzen über das Drama richten will, unter die es nicht gehört; wenn ſie das körperliche Gebäude nach dem flachen Grundriſſe beurteilt. — Das Litteraturdrama in abgeſetzten Reden mit darüber ſtehenden Namen u. ſ. w., aber nach den Geſetzen epiſcher Kompoſition entworfen und ausgeführt, die ſich ſelbſt von der rechtmäßigen dramatiſchen Gerichtsbarkeit eximieren und unter epiſche ſtellen, dieſe Leſedramen ſind eben keine Dramen, ſondern eine Zwiſchengattung. Sie ſind in der geſamten Poeſie das, was die Strauße im Tierreiche ſind, für welche die Naturkunde einen ähnlichen, ebenfalls einen Widerſpruch involvierenden Namen erfunden hat, den der Laufvögel, d. h. der Vögel, die nicht fliegen, wie Vögel eigentlich thun, ſondern nur laufen, wie in der Regel Tiere, die keine Vögel ſind. Wie dort die abgeſetzten Reden und die Namen darüber, ſo ſind hier die Flügel eine Art unweſentlicher Verzierung. — — Der Epiker deutet, wenn er nicht ſchildern, nicht beſchreiben will, durch Darſtellung, d. h. Erzählung einer Handlung, einer Begebenheit zugleich die Perſonen an, er bewegt uns, die Geſtalten, die er nicht erzählen kann, zu der Handlung, die er erzählt, hinzuzudenken; beim Dramatiker iſt es umgekehrt; er ſtellt uns handelnde Menſchen dar und bewegt uns dadurch, die Handlung uns zu denken. Die Menſchen, die er uns auf der Bühne zeigt, ſind wirkliche Menſchen, aber ihr Handeln iſt nur ein andeutendes Bewegen. Dieſe Menſchen ſind immer ſinnlich vor unſern Augen, aber ihre Handlungen, d. h. das Totale des durch ihre Bewegungen angedeuteten, ſind bloß in ihrer Phantaſie. Dieſe Andeutungen erhalten einen gewiſſen Grad von Illuſion nur durch die weit ſtärkre

Illuſion der Perſon, die in ihnen ſinnlich erſcheint. Wenn Don Ceſare den Don Manuel erſticht, ſo müſſen die betreffenden Schauſpieler ſchon eine ſehr lebendige Illuſion, ſie ſeien Don Ceſare und Don Manuel, gewirkt haben, wenn dieſes ihr Totſtechen uud Totgeſtochenwerden illuſoriſch ausfallen ſoll. Und die illuſoriſche Hauptſache iſt nicht, was der ſogenannten Handlung daran gehört, die Pantomime des Totſtechens, ſondern die Menſchendarſtellung, welcher gemäß der eine von nun an einen vom Gewiſſen gefolterten Mörder und der andre einen Toten an ſich ſelbſt darſtellt. Aber mit alledem iſt keine Handlung dargeſtellt worden, ſondern handelnde und zuſtändliche Menſchen. In dieſem Punkte gehört die dramatiſche Kunſt dem Weſen nach paſſender unter den Geſichtspunkt der Malerei, als unter den der Poeſie im engern Sinne. Der Erzähler ſpricht vom Handeln und Leiden der Menſchen und nennt unmittelbar ihr Thun und ihre Zuſtände „den Mord, den Schlaf.“ Das kann der Dramatiker ſo wenig als der Maler; wie dieſer kann er nur einen Menſchen darſtellen, der eben im Begriffe iſt, einen andern Menſchen zu morden, oder einen Menſchen, der ſchläft. Nun vollends „einen Mord, den er einmal begangen hatte“; wie ſoll der Dramatiker dergleichen darſtellen! — Die Sache iſt die: Auf der Bühne vergeſſen wir immer die Handlung über dem Menſchen, weil jene nur in unſerm Gedächtniſſe, dieſer aber unſern leiblichen Augen lebendig iſt, und weil die Sinneseindrücke weit ſtärker ſind, als die Vorſtellungen der Phantaſie. — Die Hauptſache iſt, uns immer den verkleideten Schauſpieler vergeſſen zu machen, weil dieſer unſre ganze Illuſion aufhebt; mit der Illuſion, dieſer ſei der und der Menſch, ſteht und fällt unſre Illuſion, das und das ſei durch ihn, an ihm und für ihn geſchehen. Die Kunſt der Menſchendarſtellung, d. h. die Kunſt des verbündeten Poeten und Schau-

ſpielers, muß nicht allein den Sinn einſchläfern, der uns immer wieder ſagt: Das iſt ja der Schauſpieler Herr Soundſo, ſondern auch die ganze ſogenannte Handlung beglaubigen, deren Ausgerechnetheit uns immer wieder enttäuſcht; die Charakterdarſtellung muß daher zum beſten der Handlung ſelbſt weit über ſie hinaustreten. Der Glaube an die Exiſtenz der Perſon kann nicht ſtark genug erregt werden. Die alten, ſchon abgenutzten Konflikte und Motive, wer kann ſie uns wirkſam machen, wenn er es nicht durch höchſt mög-lichen Zauber der Charakteriſtik thut? Wenn man ſagt, Shakeſpeare thue darin mehr als not und recht, ſo muß ich dagegen ſagen, daß es nur Shakeſpeare gelingt, mich gläubig an ſeine Handlungen zu machen. Was iſt denn eine Handlung? Iſt ſie etwas für ſich? Iſt ſie nicht bloß das abſtrakte Verhältnis natürlicher Zeichen von Zuſtänden der Menſchen? Wer iſt denn eigentlich intereſſant: die That oder der Menſch? Die Handlung kann helfen, den Menſchen intereſſant er-ſcheinen zu laſſen, nicht umgekehrt. In der That iſt nichts intereſſant als die menſchliche Natur ſelbſt, und ſie iſt auch das einzig Notwendige. Kann man ſittlich urteilen über eine Handlung ohne die genauſte Kenntnis des Menſchen, von dem ſie ausgeht? Kann ich wiſſen, wie groß ein Leiden, ohne daß ich den Menſchen genau kenne, der es trägt; und vor allem, kann ich mich für ein Leiden, einen Zuſtand intereſſieren, ohne den Menſchen genau zu kennen, an dem ſie ſind? Können ſie mich intereſſieren, wenn nicht der, an dem ſie ſind, ſich mir als ein vollſtändiges Menſchenbild beglaubigt? Es iſt ja gar noch nicht von einer Beſonderheit eines Menſchen dabei die Rede; aber Shakeſpeare hat unter allen Dramatikern, die ich kenne, allein den Zauber, daß er die poetiſche Figur wirklich nur überhaupt mit dem Scheine eines wirklichen Menſchen zu umkleiden weiß. Bei allen andern kann ich den verkleideten

Schauſpieler nicht vergeſſen. Ich vergeſſe ihn auch bei Shakeſpeare nur ſo weit, daß ich ſeine Kunſt genießen kann; richtiger geſagt: er macht mir die Herren Dawiſon, Devrient u. ſ. w. in ſeinen Rollen zu Schauſpielern, die andern Dramatiker aber ziehen durch ihr Ungeſchick auch den geſchickten Schauſpieler in ein vergebliches und den Zuſchauer quälendes Bemühen, ſich wie ſpielende Schauſpieler anzuſtellen. Wie gähnt uns bei allen andern Dramatikern die echauffierte Abſichtlichkeit oder die Froſtigkeit der Abwägung, die Verſtandeskälte der epiſch-korrekten Kompoſition an! Durch all dies bringt mich der Autor zu mir, und wie muß ich wünſchen, außer mich geſetzt zu werden, um nur über Theater, Publikum, Bühne, Dekoration, Koſtüme und die natürliche Perſönlichkeit der ſich ſchminkenden, alt oder jung ſich machenden Schauſpieler hinwegzukommen. Den Schauſpieler macht uns niemand vergeſſen, dank dem Poeten, der ihn uns noch zu ſeinem Vorteil erſcheinen läßt. — Freilich ſoll die künſtleriſche Illuſion nie zu dem Irrtum ſich ſteigern, das geſchehe wirklich, was auf dem Theater vorgeht, aber ſie muß bis zu dem Grade ſteigen, wo uns die Verkleidung und das Schminken, das pathetiſche Gehaben der wohlbekannten erwachſnen, ja zum Teil bejahrten Männer und Frauen nicht als kindiſche Spielerei erſcheint. Nicht der verkleidete Komödiant, nicht die Komödianterei, wo Dichter und Schauſpieler wetteifern, kein Effekthaſchen, das ſich überall die Miene der Würde giebt, die zur Kokette wird, ſondern künſtleriſche Wahrheit und Notwendigkeit, die der Beredtheit der Leidenſchaft und des Affektes zu Grunde liegt, kein bloßes willkürliches Spielen mit dichteriſchen und ſchauſpieleriſchen Tönen und Effekten. — Der dramatiſche Dichter muß immer daran denken, daß ſeine Perſon nicht bloße Phantaſiebilder, wie die der epiſchen Gattung, ſondern daß ſie ſinnlich erſcheinende Menſchen ſind, daß ſie vom

Schauſpieler reproduzierte Menſchen ſind, vom Schauſpieler, der ſchon ſelbſt Individuum iſt, deſſen individuelle Züge gegen ſeinen Willen durchſtechen werden, wenn er ihnen nicht eine Individualität leiht, die, ſtärker durch Gedrängtheit, ihre wirkliche übertönt. Gar zu zarte Bilder wie im Taſſo ſind bloß für die Phantaſie des Leſers geſchaffen; der wirkliche Menſch, der ihn reproduziert, bringt Züge hinein, welche die zarten der poetiſchen Konzeption überſchreien; anſtatt daß die ſchwächre Individualität des Schauſpielers von der ſtärker gezeichneten der dramatiſchen Perſon überwältigt und verſchlungen werden müßte, geſchieht das Umgekehrte, die ſtärkre Individualität des Schauſpielers hebt die ſchwächre der dramatiſchen Perſon auf und vernichtet ſie. Unter Individualität iſt hier die Sinnlichkeit und Gewalt der Darſtellung zu verſtehn; mehr ſoll ſie überhaupt im Drama nicht ſein. Wie der Dichter den Gehalt ſeines Stoffes in einem gegenwärtigen Vorgange entwickelt, ſo muß er dem Schauſpieler darin auch deſſen Anteil als Gehalt entgegenbringen, den der Schauſpieler durch ſein Spiel, ſeine Betonung und Gebärden entwickeln und konkret machen muß als einen äußern, anſchaulichen Vorgang. Man denke an Hamlet. — Das Schauſpieleriſche darf nicht mechaniſch nebenhergehen, ſondern es muß aus dem tiefſten Kerne, aus dem geiſtigen Gehalte des Stückes hervorwachſen; das Stück muß ſinnlichſt dargeſtellter Gehalt, das Poetiſche und Schauſpieleriſche daran muß ein und dasſelbe ſein. Die dramatiſche Fakultas eines Stoffes wird daher in der Beſchaffenheit des Gehaltes liegen, die ſich völlig ſinnlich darſtellen läßt. Die dramatiſche Kunſt iſt eine Syntheſis von Dicht- und Schauſpielkunſt, worin die eine durch die andre wirken muß, keine eitel der andern ſich entziehen darf. Die Schauſpielkunſt hat engre Grenzen, dieſe muß die Dichtkunſt reſpektieren und ſich dieſelben

Grenzen gefallen lassen. Sie verliert dabei nicht, denn sie kann sich keine höhere und dankbarere Aufgabe schaffen, als die eigentümliche der Schauspielkunst: Darstellung von Menschen. Indem sie zusammenwirken, können sie sich ihre Aufgaben erleichtern; der Poet braucht nicht das hinzuzuthun, was der Schauspieler besser hinzuthun kann, wie z. B. die Wärme. Er darf ihn nicht zum Deklamator, zum dramatischen Rhapsoden u. s. w. herabwürdigen. Die Poesie muß überall den geistigen Gehalt zu den Gebärden des Schauspielers geben, sodaß sozusagen diese Gebärden selbst gehaltvoll werden, keine bloße Gesichterschneiderei u. s. w., d. h. plastisch und bedeutend. Das Schauspielerische muß ganz in die Region der Gedankenhaftigkeit und bildlichen Geistigkeit hinaufgehoben werden, sonst werden die schauspielerischen Effekte, wenn ihre Momente nicht mit Gehalt und Poesie erfüllt sind, eine nichtige Spielerei, eine unpoetische, unkünstlerische Spiegelfechterei. Der Anteil des Geistes an diesen Bewegungen weiht sie erst für die Kunst. Die Aufhebung der dramatischen Synthesis der Dicht- und Schauspielkunst ist fehlerhaft; auf der einen Seite die gedankenleere, nicht vom Geist geweihte Gebärde, auf der andern die Deklamation, die Tirade, worin der dichterische Rhetor sein Medium, den Schauspieler, vernichtet. Das Rhetorische ist eigentlich Prosa in von der Poesie geborgtem Schmucke. — Man denke z. B. an des Laertes „Zu viel des Wassers hast du, arme Schwester" u. s. w., welches eine in die Rede aufgenommne Umschreibung der Anweisung ist: Laertes weint, trotz Bemühung dagegen; ein wunderbares Beispiel einer Reihe schauspielerischer Gebärden als Darstellung eines Seelenzustandes, von denen jede in geistigem Bilde oder allgemeiner Reflexion in die menschliche Rede heraufgenommen ist; immer Darstellung und Reflexionsallgemeinheit und Einkleidungsindividualität

ſich durchdringend. Gedankengehalt, der nicht ſinnlich erſcheinend, unmittelbar dargeſtellt, ſondern oratoriſch geſchildert wird, iſt Deklamation, wenn bloß Darſtellung des Affekts ohne Darſtellung des Charakters, Tirade. Man vergleiche mit obiger Stelle des jungen Melchthals Rede in ganz ähnlicher Situation, um den Unterſchied echt-dramatiſchen Details und lyriſcher Tiraden recht klar zu erkennen. — In Schiller war das ſympathetiſche Gefühl und die Subjektivität zu ſtark. Nun macht er ſeiner Figuren Sache zu der ſeinen, und in dieſer Verwechslung rechtfertigt er ſich ſelbſt darin, damit das Publikum wiederum mit ihm ſympathiſiere. Seine Perſonen reden nicht in eigner Perſon, ſondern er ſelbſt redet für jede als ihr Anwalt, und Sympathie, Freude und Stolz auf ſeine eigne Redekunſt laſſen ihn oft Wahrheit und Haltung vergeſſen. Er ſucht für jede ſo vorteilhaft zu reden als möglich. Corneille. — Intereſſant iſt die Stelle bei Schiller, wo er das Verfahren des Kunſtgenies mit dem des Dilettanten vergleicht: Korn um Korn trägt das Kunſtgenie ſein Werk zuſammen u. ſ. w. Der Sinn iſt dies, wenn auch die Worte nicht. Das entſpricht ganz dem von Leſſing bei Gelegenheit der Rodogüne geſchilderten mechaniſchen Verfahren des Witzes, während Leſſing das Weſen des Genies im organiſchen Entwickeln aus einem ſpringenden Punkte findet. Schillers Werke ſind blinkende Kryſtalle; Shakeſpeares organiſche Gewächſe. — Wie genauer als objektiver und naiver Dichter es Sophokles nimmt als Schiller, ſehe man, indem man den Ödipus mit Wallenſtein vergleicht. Wie ſieht alles, was an ihm exponiert wird, dem Ödipus, wie ihn Sophokles zeichnet, und wie wir ihn vor Augen ſehn, aus dem Auge geſchnitten. Dieſelbe Jäheit und Rückſichtsloſigkeit im Thun, das er erforſcht, als in der Art, wie er es erforſcht. Dies Weſen ſelbſt iſt ein Grund mit, zu glauben, daß er der

Mörder des Lajus ſei, ehe man es erfährt. Und wie iſt auch der Ödipus auf Kolonos ganz derſelbe. Der Wallenſtein vor der Tragödie Schillers aber iſt ein andrer als der im Stücke, in dem Stücke ſelbſt wechſelt er. Er behält das äußre Gehaben des Fürſtlichen, das innre Koſtüm, aber nicht den eigentlichen Charakter. —

Philoſophiſche Dramaturgie

Seit die Philoſophie ſich in die Dramaturgie gemengt hat, iſt das ſinnliche Moment, das im Drama die größte Rolle ſpielt, ganz von ſeinem Anſehen, ja ich möchte ſagen in eine gewiſſe Anrüchigkeit gekommen. Seitdem ſind die Leſedramen aufgekommen, das heißt ſehr gebildete epiſche und lyriſche Gedichte oder Gemenge aus beiden, mit abgeſetzten Reden und darüber geſchriebnen Namen, worin die etwa wilden Thaten des Stoffes ſeltſam mit der Bildung der Perſonen und ihrer Sprache ſtreiten. Ein rhetoriſches Rechten von Geſichtspunkten miteinander, eine neue Art von Moralitäten, nur daß die allegoriſchen Weſen hiſtoriſche, das heißt individuelle Namen führen. Sonſt verlangte man zum Beiſpiel, daß der tragiſche Held den ſinnlichen Eindruck überwältigend machen mußte, jetzt genügt, daß die Reflexion nachweiſt, er habe die philoſophiſchen Erforderniſſe zum tragiſchen Helden; ſonſt mußte ſeine Schuld ſinnlich in die Augen fallen, und das aus derſelben folgende ebenſo ſinnlich dargeſtellte und durch die Rhetorik der Seelenzuſtände ſympathetiſch mitgeteilte Leiden war eben das Stück. Jetzt genügt nachzuweiſen, daß er wirklich eine Schuld habe, vielleicht eine unbewußte oder unwillkürliche, und deshalb nicht ohne Grund ſei, Leiden zu empfinden, alſo auch wohl welche empfinde, wenn er ſie auch nicht gewaltig austöne. Ich hoffe noch zu erleben, daß der

philoſophiſche rechte Held gar nicht ſinnlich, das heißt perſönlich im Stücke vorkommt, genug, wenn ſich durch Reflexion nachweiſen läßt, daß eine Perſon, von der zuweilen darin geſprochen wird, die philoſophiſchen Erforderniſſe zu einem tragiſchen Helden beſitze. Wenn eine unbewußte oder unwillkürliche Schuld, warum nicht ein unbekannter oder unſichtbarer Held?

Künſtleriſches und philoſophiſches Urteil

Die Antigone kann ein Beiſpiel geben, wie künſtleriſches und philoſophiſches Urteil auseinander gehen. Der Philoſoph ſieht froſchkalt über Geſtalt und alles, was Darſtellung heißt, weg; ihm iſt es nur um die ſogenannten gleichen Berechtigungen zu thun, nur um die philoſophiſchen Intentionen. Ihm muß das Lebende erſt zur Leiche werden. In ſeiner chemiſchen Retorte verflattert die Poeſie, und beſonders das eigentlich Dramatiſche iſt für ihn nicht vorhanden. — Wie ſorgſam iſt Shakeſpeare, daß im Romeo weder die Eltern, noch Tybalt, noch Mercutio, noch Paris einen Bruchteil von unſrer Teilnahme den Helden entziehen! Wie dämpft er abſichtlich den Eindruck Cäſars auf den Zuſchauer! Wie iſt im Macbeth vermieden, ein bleibendes Mitleid für einen andern zu erregen, wie ſchnell geht die milde Geſtalt Duncans vorüber, wie ſehr iſt es vermieden, für ſeine Söhne zu intereſſieren! Dagegen im Richard, wo uns der grandioſe Böſewicht in grauſender Bewundrung ſeiner eiſigen und eiſernen Kraft des Begehrens intereſſieren ſoll, hier durfte für andre etwas Mitleid erregt werden, weil dieſes jene Grandioſität der Richardsgeſtalt erhöht. In dieſer Beziehung iſt Sophokles wie Shakeſpeare. Nur in der Antigone treffen wir auf eine Ausnahme von dem Geſetze der Einheit der ſympathiſchen Mitleidserregung und nicht zum Vorteile des Stückes. Daß die Philoſophen davon

anders denken, darf nicht befremden, weil sie alle Unbefangenheit in sich ertötet und ihre Anschauungsorgane systematisch abgestumpft und verdorben haben. Das Lebende ist nicht für sie; der Schmetterling ist ihnen nur an der Nadel interessant. Umgekehrt wie von Christus gesagt wird, er sei vom Tode zum Leben hindurchgedrungen, dringen sie vom Leben zum Tode hindurch. Je mehr sie Intentionen finden, desto besser; diese kritisieren sie, ob diese Möglichkeiten zu künstlerischer Wirklichkeit geworden? was verstehen sie davon, was geht es sie an? Dem Künstler ist nur die Darstellung etwas; der Künstler fragt: Wie viel ist dargestellt? wie ist dargestellt? zweckt alles auf eine einzige, genau bestimmte Wirkung? Ist ein Zweck da, und alles übrige Mittel? Streitet keins gegen den Zweck? lehnt sich nicht Mittel gegen Mittel auf? Die Schüler der Philosophen aber machen Zusammenstellungen der bestkonditionierten Organe aus verschiednen von ihren Lehrern sezierten Leichnamen, ein Werk, wie das der Hexen im Macbeth: Sprache lyrisch, Komposition episch, Charaktere shakespearisch, Handlung nach der französischen Art u. s. w. —

Zu Hegels Ästhetik

Die Bemerkungen Hegels über das Rezitativ und das Dramatische desselben durch die Verwebung mit dem Melodischen (Bd. 3, 199 u. s. w.) sind vortrefflich, und kann nichts beßres darüber gesagt werden. Das von Hegel über Musik gesagte und mit gleicher Notwendigkeit auf dramatische Poesie anzuwendende trifft mit meinen alten Studiumsresultaten vollständig zusammen. Das Schauspielerische darf nichts Äußerliches bleiben, es muß mit dem Poetischen sich organisch durchdringen, dadurch wird die dramatische Poesie eben erst dramatische Poesie. — Was mich unendlich

freut, ist, daß ich auch im Urteile über einzelne Operntexte, z. B. zur Zauberflöte, die ich immer als Operntexte verteidigt habe, Hegeln begegne (Bd. 3, 203). Ich wollte, er hätte über den trefflichen Text des Don Juan etwas gesagt. — Vieles Verwandtes finde ich in seinen Äußerungen über den Unterschied der Prosa und Poesie, in seiner Trennung des Poetischen und Rhetorischen. Mit seiner Meinung über die rhetorische Diktion auch Schillers (des Horaz, der französischen Klassiker u. s. w.) geht Hegel auch einmal heraus, aber nur leicht andeutend (Bd. 3, 287), und sogleich macht er die politische Ausweichung: „Diese Schriftsteller — Herder, Schiller — aber wendeten solch eine Ausdrucksweise hauptsächlich zum Behufe der prosaischen Darstellung an und wußten diese durch die Gewichtigkeit der Gedanken und das Glück des Ausdruckes erlaubt und erträglich zu machen." Indirekt, aber deutlich genug! — — Auch Hegel stellt sich (Bd. 3, 494 u. s. w.) das Lyrische und Epische im Dramatischen nur mechanisch verbunden vor, nicht aber in so organischer Wechseldurchdringung, daß nun aus den zwei Ingredienzien ein drittes, von beiden verschiednes wird. Wie z. B. im Apfel kein Wasser mehr ist, sondern Apfelsaft, etwas, was weder Wasser noch irgend eine andre seiner Ingredienzien mehr ist: so kann im Drama nichts Lyrisches und nichts Episches mehr sein, da beide sich im Reiche der bloßen innern Vorstellung bewegen. Die sinnliche Erscheinung ist aber in der dramatischen Kunst ein integrierendes Moment, ähnlich wie in der Malerei. Hegel hat doch in der Musik die Tonfarbe der Instrumente als solches angeführt. Wenn er im dramatischen Kunstwerke von der Darstellung, d. h. dem Schauspielerischen mit absieht, so muß er beim musikalischen Kunstwerke von dem Charakteristischen der Instrumente, im malerischen von der Farbe absehen, wenn er konsequent sein will.

Wenn er der dramatiſchen Poeſie das Feld der innern Vorſtellung überweiſt, wie der lyriſchen und der epiſchen, ſo gehört die Vorſtellung der Aufführung notwendig mit dazu, nämlich daß man ſich vorſtellt, man laſſe nicht allein die poetiſche Perſon, ſondern auch den Schauſpieler ſprechen. Eine Partitur läßt ſich auch leſen. Man ſpiele einem, der von der innern Sprache der Orcheſtermuſik nichts verſteht, eine Partitur auf dem Klavier vor, ſo iſt das immer nur ein Surrogat, ähnlich als wenn man ein Drama, d. h. ſeinen Inhalt jemandem erzählt. Aus der Syntheſe des Poetiſchen und Schauſpieleriſchen, nur wenn ſie eine organiſche iſt, entſteht das Dramatiſche, in welchem das Epiſche ſtets von der Subjektivität durchdrungen ſein und das Lyriſche zugleich die beſondre Geſtalt darſtellen muß. Inſofern beginnt das eigentlich Dramatiſche erſt mit Shakeſpeare. Im antiken Drama iſt das Lyriſche noch als Lyriſches, das Epiſche noch als Epiſches vorhanden; die betreffenden Werke ſind ein Syſtem von lyriſchen und epiſchen Gedichten, nicht ſelbſt ein lyriſch-epiſches Gedicht. — Hegel ſagt (3, 498): „Von dieſer Art iſt die Sprache der griechiſchen dramatiſchen Poeſie, die ſpätere Sprache Goethes, zum Teil auch der Schilleriſchen, und in ſeiner Weiſe Shakeſpeares, obſchon dieſer, dem damaligen Zuſtande der Bühne gemäß, hin und wieder einen Teil der Rede der Erfindungsgabe des Schauſpielers anheimſtellen mußte.“ — Was ſoll das heißen? Doch nicht, daß ſeine Schauſpieler extemporieren mußten? Gewiß nicht! Man ſieht, Hegel denkt ſich in dem Schauſpieler nur eine Art koſtümierten Rhapſoden. Wenn der Schauſpieler wirklich nichts andres iſt, ſo laſſe man ihn weg, damit er das Kunſtwerk nicht verderbe. Soll er als Künſtler wirken, ſo muß auch ſeiner Erfindungskraft ein angemeßner Raum behalten werden, ſoll er nicht als Künſtler wirken, ſo thue man ihn weg. Und „weil dem da-

maligen Zuſtande der Bühne gemäß" — — Was ſoll nun gar das heißen? Wenn Shakeſpeare dabei den damaligen Zuſtand der Bühne berückſichtigte, ſo iſt es doch wunderbar, daß ſeine Weiſe auch dem jetzigen Zuſtande der Bühne die gemäßeſte erſcheint. Hegel hätte wohl ſagen ſollen, „dem Zuſtand der Bühne," oder noch bezeichnender, „den Bedingungen der neuern dramatiſchen Kunſt gemäß," die eine durchaus dramatiſche, nicht mehr eine aus lyriſchen und epiſchen Partien beſtehende und deshalb einen Vermittler brauchende iſt, der nicht bald Rhapſode, bald Sänger, bald Schauſpieler ſein darf, ſondern ein Künſtler ſein muß, wie der Dichter einer iſt. Die Diktion der Alten verhält ſich zu Shakeſpeares wie ein Halbtier, das der unorganiſchen Maſſe wegen, in das es gehüllt iſt, ſich nur ſchwer fortbewegt, zu einem Vogel, wie die Skulptur zur Schauſpielkunſt. — — Die Darſtellung Hegels hat das Beſchwerliche, daß er, wo es geht, den abſtrakten Begriff aufſtellt, unter welchen ſich die Alten und Shakeſpeare gleichmäßig faſſen laſſen; bei ſeiner nicht zu intimen Bekanntſchaft mit der Sache paſſiert es ihm dann, daß er den Unterſchied zwiſchen den Alten und Shakeſpeare in manchen Einzelheiten nicht klar ſieht, daß ſeine Abſtraktion oft nur von den Alten genommen iſt, wo er ſie von beiden zu nehmen glaubt; andre male hat er abſichtlich nur die Alten, andre male nur Shakeſpeare vor Augen, wodurch oft große Verwirrung entſteht, welcher er ausgewichen wäre, wenn er erſt die dramatiſche Poeſie der Alten, dann die dramatiſche Kunſt Shakeſpeares beſonders abgehandelt und ſchließlich dasjenige aufgezeigt hätte, worin ſie einſtimmen, und das, worin ſie verſchieden ſind. Zumal da er den Fortſchritt der neuern Kunſt aus dem Fortſchritte der Schauſpielerei zu einer Kunſt ſelbſt als den Grund der Verſchiedenheit und größern Ausbildung der neuern dramatiſchen Kunſt anerkennt, hätte

er den Begriff des poetiſchen Kunſtwerkes nicht einſeitig vom antiken Drama abſtrahieren ſollen. Wenn er will, daß man dramatiſch dichte, wofür die Aufführung die Probe ſein ſoll, ſo hätte er ſchon bei Feſtſtellung des Begriffes des dramatiſchen Kunſtwerkes daran denken ſollen. Wenn er will, daß man bühnengemäß (im beſſern Sinne) dichte, ſo hätte er zeigen müſſen, wie dies Erfordernis zu erreichen ſei, wobei es zur Rede kommen mußte, daß ſchon bei Konzipierung der dramatiſchen Fabel darauf Rückſicht genommen werden mußte, und wie, auf welche Weiſe dies zu thun war. — — Das ſubſtantielle Pathos als Inhalt des Charakters kommt mir vor wie eine bewegte, d. h. eine Bewegung darſtellende Statue, deren Gleichgewicht durch Stützen erhalten wird, wie man ſie in Geſtalt von abgehauenen Baumſtümpfen und dergleichen auf Werken der Skulptur angebracht ſieht, und an den Leib geſchloßne Arme, als Gewand, das den Beinen ſtellenweiſe Verbindung und Halt giebt. Die Shakeſpeariſchen Charaktere dagegen ſind in völlig freier Bewegung, haben ihren Schwerpunkt und ihren ganzen Halt in ſich ſelbſt; jene ſind der Skulptur nachgeahmte Menſchen, wie der ſteinerne Gaſt einer iſt; von ihrer Baſis herabgeſtiegne Statuen, die die Schwere des Stoffes mit in die Bewegung nehmen, ſich daher ſchwer und maſſiv bewegen, ohne Blick und ohne die Haut durchſcheinendes Blut. Auch dies iſt für die neure dramatiſche Kunſt eine ſtoffartige Wirkung, ein überwundnes Moment, eine Krudität, wie eine unorganiſche Hautbedeckung, wie ein Schuppenpanzer, wie die Schale eines Tieres. — Die Entgegenſetzung des Subſtantiellen und Subjektiven in der antiken und romantiſchen (Shakeſpeare) Kunſt bei Hegel kommt am Ende darauf hinaus, daß die Alten ihre Tragödie in der Mitte anfangen, Shakeſpeare dagegen die ganze Handlung vor unſern Augen vorbei-

gehen läßt. Dies kam aber zum großen Teile mit daher, daß die Stoffe der alten Tragiker in der Regel ihrem Publikum bekannt waren, und dieses eigentlich gar keiner Exposition bedurfte. Hätten die antiken Tragiker ebenfalls von vorn beginnen müssen, so wäre der Unterschied ein kleiner oder gar keiner gewesen. Denn auch die von den Tragikern hauptsächlich benutzten Sagen beginnen mit einem subjektiven Gliede; z. B. Lajus im Trunke die Warnung des Orakels vergessend, handelt nicht in sittlichem Pathos, vielmehr ist er im tierischen Rausche weiter davon entfernt, als Lear in seiner kindischen Wunderlichkeit. Agamemnon, der das Reh der Diana erlegt, kann darin auch kein sittliches Pathos vorschützen. Daß es aber Hegel bloß um den ersten Zug im Spiele zu thun ist, zeigt sich, wo er sagt, der Held, der im Pathos begonnen, werde im weitern Verlaufe auch schuldig durch Leidenschaft. Nun werden viele romantische Stoffe solche Einzelhandlungen in sich haben, die ein sittliches Pathos für sich haben; wenn man nun die Handlung der ganzen Tragödie damit begönne, so wäre es dann ja dasselbe; z. B. wenn Romeo und Julia damit begönnen, wo Capulet ihr den Paris geben will. Dazu hatte er nach der Sitte der Zeit ein Recht; sie aber hätten in ihrer schon eingegangnen Ehe auch eins. — Wenn Hegel (3, 570) das Hineinlegen des Zwiespaltes in einunddasselbe Individuum mißlich nennt, „weil die Zerrissenheit in entgegengesetzte Interessen zum Teil ihren Grund in einer Unklarheit und Dumpfheit des Geistes habe, zum Teil in Schwäche und Unreifheit“ — so legt dennoch Shakespeare in der Regel die Faktoren des Widerspruches in seine Helden. Davon ist aber gar nicht die notwendige Folge, daß der Held ein schwankender Charakter wird, im Gegenteile nehmen seine Helden ihr vornehmstes Interesse daher. Übrigens ist es nicht in der Natur, oder doch nur als Ausnahme,

daß in einem Menſchen zwei völlig gleich ſtarke Leidenſchaften vorhanden ſein können. Die ſtärkere hat dann die ſchwächere (auch das Gewiſſen kann Leidenſchaft ſein) als ein nicht überwundnes, aber ſtets unterdrücktes Moment in ſich. Zu vergleichen einem Menſchen, der den Wolf an ſich preßt, damit dieſer ihn nicht verletzen kann, ihn nicht losläßt, aber auch ihn nicht erdrücken kann. So werden die beiden Kämpfer in der Umſchlingung zugleich matt, und der Tod naht als ein Befreier. Daß der Held auch das ſich, ſeinem Wollen entgegengeſetzte ſolchergeſtalt in ſich hat, es nicht übergreifen läßt, es aber auch nicht überwinden kann, das iſts, was ein Gefühl aus Mitleid und Bewundrung gemiſcht in uns erweckt.

Die Auffaſſung der Antike und ihr Einfluß auf unſre Kunſtbetrachtung

— Eigen iſt es, wie äußerliche Dinge auf die Kunſtbetrachtung einwirken können. So, auf das Drama bezogen, das philologiſche Studium. Das antike Drama lernen wir auf der Schule unter Umſtänden kennen und lieben, die auf unſre Meinung vom modernen zurückwirkt. Zunächſt wird unſre Bewundrung gewonnen durch die Sprache, den Klang der Verſe an ſich. Wir können das Stück uns nicht aufgeführt vorſtellen und lernen es anſehen wie ein größres lyriſches Gedicht, in welchem mehrere Perſonen im deklamatoriſchen Vortrage abwechſeln. Das Ganze wird uns eine einzige große, ſogenannte ſchöne Stelle; d. h. wir bringen keine Anfordrung von dem, was etwa uns als lebendige Vorſtellung vom Dramatiſchen aus unſerm Theater innewohnt, an das Stück. An dieſe Art der Betrachtung gewöhnt, wo unſre Aufmerkſamkeit nur auf die Schönheiten der Sprache und des Versbaues an ſich geht, müſſen wir ein heutiges Drama gewiſſermaßen

in der Vorſtellung als ein altes, d. h. von allen den Zwecken losgelöſtes anſehen, von denen bei den Alten nicht die Rede ſein kann, um nur in ein Verhältnis zu ihm zu kommen. Wir müſſen alſo von dem Beſten, dem Lebendigen darin abſtrahieren. Wer in der alten Welt mehr lebte, als in unſrer, der hat das Organ dafür gar nicht ausgebildet, ja er hat wohl gar keine Ahnung von jenem Lebendigen. Daher das, was ſie die Kunſtform des Dramas nennen, mit dem, was uns ſo heißt, nichts Gemeinſames hat. Wenn ſie von der Kunſtform eines Dramas ſprechen, meinen ſie das, was in dem Buche ſteht, dieſe Reihe von vollklingenden Verſen, welche ihren Augen wohlgefällig dünkt wegen der räumlichen Symmetrie der Zeilen, ihrem Ohre durch den immer gleich beibehaltnen erhabnen Ton der ſchönen Verſe u. ſ. w.; wenn wir von der Kunſtform eines Dramas ſprechen, ſo verſtehen wir etwas ganz andres darunter, als was das Buch uns zeigt. Uns wird das Drama erſt in der Aufführung lebendig, wir machen den dramatiſchen Menſchen nicht zur Statue, um ihn ſchön zu finden; das, was in der Statue vom Menſchen verloren geht, iſt uns das Wichtigere. — Nun fehlen uns alle Mittelbegriffe. Wir wiſſen gar nicht, wie die Griechen die Menſchen unſers Schlages in der Tragödie darſtellten, ja wir haben durchaus keine deutliche Vorſtellung von der Art ihrer Ausführungen. Nach dem, was wir wiſſen, ſind wir geneigter, das antike Drama als ein Mittelding zwiſchen unſerm Oratorium und unſrer Oper anzuſehen, denn als ein Drama in unſerm Sinne. Dennoch wird uns zugemutet, die alten Griechen ganz oder teilweiſe nachzuahmen! Alſo aufs Geratewohl, und ohne die Zwecke, die Mittel zu verſtehen u. ſ. w. — Glaubt man denn nicht, daß wir ſelbſt von der Skulptur der alten Griechen nur eine ganz unvollkommne Vorſtellung haben? Wir haben noch Statuen, die ſie geſchaffen

und genoſſen, aber wiſſen wir, ob wir auch das an ihnen ſehen, was die Alten ſahen? Es bleibt auch hier bei dem Äußerlichen. Den Griechen war das Geſicht in der Kunſt nichts weiter, als ein andres Glied auch, und ſie ſtrebten, in der Geſtalt ein harmoniſches Ganzes herzuſtellen. Wir ſuchen im Geſichte etwas ganz andres, und ſuchen es faſt nur im Geſichte. Natürlich; weil das uns der einzige Teil des Körpers iſt, den wir genau kennen, in dem zu leſen wir gelernt haben. Aber ich bin überzeugt, daß die Griechen auch die andern Teile charakteriſtiſch gehaltvoll zu machen wußten und da eine intereſſante Schrift laſen, wo wir nur die Glätte und Schönheit des Pergamentes ſehen. Und ſollten wir um der Glätte willen, die eben nur einen ſubjektiven Mangel unſers Sinnes für das Charakteriſtiſche der Alten anzeigt, unſer Charakteriſtiſches aufgeben?

Leſedrama und Schauſpielerdrama

Die halbidealiſtiſche, halbrealiſtiſche Natur des Dramas reſultiert aus dem Umſtande, daß im Drama eine auf das Ideale und eine auf das Realiſtiſche baſierte Kunſt zuſammenwirken müſſen, Dichtkunſt und Schauſpielkunſt. Die Künſte des Raumes, die realiſtiſchen, die der Zeit, die idealiſtiſchen, das Drama zugleich Kunſt im Raume und in der Zeit hat eine Doppelnatur und kann nur realiſtiſche Ideale brauchen. — Die vollkommne dramatiſche Kunſt wird da ſein, wo Poetiſches und Schauſpieleriſches zu einem wird, wo beides in ſeinen Wirkungen zuſammenfällt. Daher können das Leſedrama und das Schauſpielerdrama nicht beſtehen, wo in jedem eigentlich nur eine Seite vertreten iſt. Nun kann auch ſtellenweiſe die Syntheſis aufgehoben ſein, nämlich wo Deklamation — ſchöne Stellen gehören hierher — oder äußre Be-

wegung, Pantomime vorübergehend das andre Element unterdrückt. Litterärdrama und Schauspielerdrama sind die schlimmsten Feinde des Dramas, denn einerseits entziehen sie dem wahren Drama durch fremde Reize und Überladung die Schlichtheit, andrerseits begünstigen sie den Verfall der Künste, deren Zusammenwirken das echte Drama schafft. Alle drei Faktoren des Dramas, Poesie, Schauspielkunst, Publikum, müssen in gleichem Rechte bestehen können, alle müssen dabei gewinnen, das ist die Probe des Dramas. —

Das dramatische Talent

Das dramatische Talent ist zugleich Dichtertalent und Schauspielertalent, und so lebendig beides, daß es nur für den Verstand unterscheidbar, eins im andern ist, daß beide in gegenseitiger, innigster, ausschließlicher, in jedem einzelnen Punkte vorhandner Durchdringung wie eine und dieselbe Kraft wirken. Durch Studium und Reflexion wird das epische wie das lyrische Talent, ja das rhetorische etwas hervorbingen können, das der Produktion des dramatischen Talentes ähnlich ist, gerade wie einzelne Partien in dieser Produktion dem epischen oder lyrischen Charakter sich annähern können, was aber doch vom innersten Kerne heraus ein andres ist. In Shakespeare tritt zum erstenmale das dramatische Talent normal auf; die Durchdringung, die bei den alten Tragikern noch eine unvollkommne war, ist hier zum erstenmale vollständig realisiert. —

Das sinnliche Moment der dramatischen Darstellung

— Motivieren muß man aus dem Charakter, der Gestalt, d. h. aus dem, was sinnlich gegenwärtig, nicht bloß aus dem, was im Gedächtnisse vorhanden, wie z. B. die Situation, das ist um so notwendiger, je weniger

die Situation ſinnlich gegenwärtig zu machen iſt, wie z. B. die menſchliche Iſoliertheit des Othello durch ſein ſchwarzes Geſicht. — Je mehr die philoſophiſche Äſthetik ſich in der poetiſchen Praxis geltend macht, deſto mehr ſchwindet das ſinnliche Moment, die eigentliche Darſtellung aus der Poeſie, was für das Dramatiſche am empfindlichſten iſt, weil es ohne Energie der Sinnlichkeit gar nicht exiſtieren kann. — Ich habe mich gefreut, bei Solger mein ganzes Urteil über die Braut von Meſſina wiederzufinden. —

Der ideale Nexus des Dramas

Die Fabel ſelbſt muß einen kleinſtmöglichen, d. h. einen Kauſalnexus von nur wenigen Gliedern haben, dieſer muß der ideale oder tragiſche Nexus ſein, d. h. die Glieder des Kauſalnexus müſſen Leiden und Handeln zugleich ſein, und zwar ſo, daß im erſten das Leiden, indem es Handeln wird, die Schuld gebiert, und die übrigen aus Leiden handelnd die Schuld vergrößernd fortſetzen. Im erſtern iſt das Leiden die durch Anlaß geſteigerte Leidenſchaft, in den andern durch die Folgen des erſten entſtandnes oder geſteigertes Leiden. — Der Dichter muß den Eindruck, den er mit dem Ganzen, alſo auch den er mit jedem einzelnen Teile desſelben bezweckt, ganz genau vorausbeſtimmen, und mit unerbittlicher Konſequenz auch das Lockendſte abweiſen, das eine Alteration des Ereigniſſes mit ſich führen kann. Dies, die höhere Motivierung, iſt wichtiger, als die kauſale, die niedre. — Die Verſtandeszweckmäßigkeit des Vorganges muß in eine Vernunftzweckmäßigkeit verwandelt werden. —

Die Handlung und die Charaktere im Drama

Die ganze Handlung mit Situation iſt ſozuſagen in charakteriſtiſches Ausleben der Perſonen zu ver-

wandeln. Man betrachte Bilder, wie die Geſegnete, den Zinsgroſchen von Tizian, die Cäcilie von Raphael, hier iſt das ganze Bild zu Geſtalten geworden, die Handlung zum bloßen Ausdrucke der Geſtalten. Desgleichen die Hochzeit von Kana Paolos, deſſen Kreuztragung. Die Handlung darf nichts ſein als Anordnung, Bewegung und Ausdruck von Geſtalten, die die Handlung erſt wichtig machen, nicht ihr Intereſſe von der Handlung nehmen. Die Geſtalten ſind die wirkliche Exiſtenz, die Handlung nur ein Accidens derſelben, nur die Gelegenheitsmacherin für die Expoſition der Geſtalt, des Charakters, ihrer Formen und des Charakters der Bewegungen derſelben. Der Dramatiker wie der Maler können nur Exiſtenzen darſtellen und ihre Verhältniſſe zu einander andeuten. Es wäre Thorheit, wenn er die Andeutungen zur Hauptſache und die Darſtellung zur Nebenſache machen wollte. — Wenn anders Ariſtoteles Erklärung des Zweckes der Tragödie, durch Mitleid und Furcht dieſe und dergleichen Leidenſchaften zu reinigen, die richtige iſt, ſo ſind auch die Charaktere, d. h. die Menſchen, die Hauptſache darin, nicht die Handlung; denn Mitleid und Furcht knüpfen ſich an die Menſchen, nicht an die Handlung. Die Handlung an ſich kann nur Spannung der Neugierde oder Philanthropie erregen. Die Handlung iſt nur Mittel mit, den Menſchen intereſſant zu machen. Charakter aber iſt nicht bloß Beſonderheit, ſondern menſchliche Exiſtenz. Der Charakterloſe würde die Wirkung der Handlung neutraliſieren; ein bloß abſtrakter Menſch iſt gar keiner und kann unſer Mitleid nicht erregen. — — Das dramatiſche Erfinden hat viel ähnliches mit dem Erfinden in den bildenden Künſten. So iſt, wenn der Maler den den Jakob ſtatt des Eſau ſegnenden Iſaak malen will, der Gegenſtand der Handlung gegeben, damit aber maleriſch noch nichts erfunden. Denn die

abſtrakte Handlung hat keine oder, wenn man will, alle möglichen Geſtalten zugleich, die aber der Maler nicht ſo brauchen kann. Er muß den charakteriſtiſchen Gehalt aus der zufälligen Handlung ausſcheiden und ihn zu verkörpern trachten, d. h. er wird die abſtrakte Handlung in typiſche Charaktere und in ihr charakteriſtiſches Handeln verwandeln. Denn dem Sinne gezeigt, iſt der Iſaak wichtiger, als was er thut, und was er thut, wird uns nur in dem Grade wichtig, als dieſes Thun ſeine Geſtalt, d. h. ſein dargeſtelltes Weſen zeichnen und kolorieren hilft. Erſt durch die charakteriſtiſchen Beziehungen wird uns das Bild der Handlung begreiflich, die an ſich nichts iſt. Die bloße Handlung gemalt, geſetzt man könnte ſie malen, wäre gar nichts. Schon in dem Worte: ſegnet iſt mehr von Geſtalt, d. i. Charakter, als von Handlung. Und ich möchte wohl wiſſen, wie Ariſtoteles den Gegenſtand ohne Charakteriſtik hätte maleriſch oder dramatiſch verſinnlichen wollen. Der Ausweg einer „charakteriſtiſchen Handlung" iſt keiner; denn das Charakteriſtiſche der Handlung wird, genau beſehen, immer Charakter des Handelnden ſein. — Die realiſtiſche Schule hat der idealiſtiſchen gegenüber zu vermeiden: das Goldpapier, d. h. in Figuren das Theaterprinzen- und Romanprinzeſſinnenmäßige, das Überſichtige, im Dialoge das „ſie ſprechen wie die Bücher"; die Rhetorik, wo ſie nicht hingehört, wo ſie die Charakteriſtik und die Perſpektive aufhebt; die Halbheit der Welt, die eine Seite wegläßt, die komiſche oder die ernſte, die nüchterne und exaltierte; die Zuſammengeleſenheit der Motive, dafür einen idealen Bau, Entwicklung organiſchen Wachstums von innen, wie bei Goethe, zu geben, dem neben der dramatiſchen Kraft gegenüber Shakeſpeare nur die ſcheinbare Naivität des Vorganges fehlt. Ein Eindruck, der unverrückt durch

das Ganze geht, jedes einzelne Mittel nur zu demſelben Zweck. Die Beſcheidenheit der Natur. —

Der poetiſche Organismus

Das Impoſante der Geſtalt wird durch Nachgiebigkeit gegen Einflüſſe von außen an ſich ſehr beeinträchtigt, und es brauchte einen Shakeſpeare, den Othello in ſeiner impoſanten Höhe zu erhalten. Ein Vorteil iſt es daher, einen Vorgang zu erhalten, deſſen Hauptperſonen ſich aus ſich ſelbſt bewegen, mehr fremden Einwirkungen zum Trotze, als ihnen zum Gefallen. Solcher Art ſind die Helden des Äſchylos, Sophokles und Shakeſpeare; den reinſten Gegenſatz davon ſtellen die Helden Goethes dar. — Die Exiſtenz und das Handeln der Helden und der äußre Vorgang ſtellen ſich bei Shakeſpeare in völliger Totalität dar, ohne daß eben im Dialoge jedes kleine Rädchen namhaft gemacht und aufgezeigt würde, welches bei der Wechſelwirkung zwiſchen beiden in Umſchwung kommt. Dies würde die Totalität und poetiſche Naivität vernichten und das organiſch Lebendige zu einer Maſchine machen, den Verſtand von einer Seite ins Spiel ziehen, welche der Poeſie fremd bleiben muß. Denn um es noch einmal zu ſagen, der Verſtand darf bloß negativ bei der poetiſchen Arbeit thätig ſein, bloß vorkehrend, verhindernd, verhütend, bloß als warnender oder billigender Ratgeber, nicht als Mitſchöpfer. Er macht ſeinen Teil ein für allemal ab, wie der Baumeiſter, und entfernt ſich dann. Übel iſt es, wenn er mit ſeinem Maßſtabe und Schurzfell uns durch das Bauwerk begleitet und uns überall vorrechnet, daß dieſe Säule ſtark genug, dieſe Decke zu tragen, und uns zeigt, welche eiſerne Klammern da und da unter dem Mauerwerke ſtecken. Denn das Höchſte, was er dadurch be-

wirken kann, ist, daß wir am Ende des Gebäudes ihm eingestehen, es sei wirklich alles auf das zweckmäßigste eingerichtet, an der Festigkeit und Richtigkeit des Gebäudes sei gar nicht zu zweifeln. — —

Der Gehalt des Dramas. Der künstlerische Ausdruck

Der Gehalt des Stückes beruht auf dem Gehalte der Hauptcharaktere; wo dieser charakteristische Gehalt in Darstellung über die bloße Maschine hinauswächst in einer affektvollen poetischen Selbstbefreiung, in kontrastvollem, lebensvollem, sich scheinbar völlig gehen lassendem Gespräche, also wo der Lebenspunkt des ganzen Bildes souverän und gewaltig aus dem Rahmen heraustritt, da ist der dramatische Genius! Der poetische Text steht mit der Aufgabe des Schauspielers in einem Antagonismus, in einem Kontraste, durch welche die Verbindung beider erst zu dem wird, was sie sein soll. Der Text nämlich ist gedankenhaft, gleichsam eine Vergeistigung des stofflichen Inhaltes; in seiner plastisch-melodischen Gedankenhaftigkeit, in den reflektierenden Bildern und Gleichnissen hat sich die poetische Gestalt ihr selbst objektiviert und steht über ihrer Situation und ihrem Zustande, solchergestalt auch der Seele des Zuschauers ihre Freiheit und Genußfähigkeit erhaltend; nun muß der Schauspieler durch seine Lebenswärme die Gestalt wieder in ihre Situation vertiefen und so gleichsam einen Körper und eine Seele schaffen zu dem Geiste, den der Dichter im Texte ihm anvertraut. Aber dieser Geist muß so beschaffen sein, daß er die individuellen Bedingungen der Möglichkeit jener völligen Einfleischung durch den Schauspieler schon in seiner sprachlichen Form besitzt; in der jedesmaligen Mundgerechtigkeit der Sätze für das Analogon der Wahrheit des betreffenden Affektes, und aller Nüancen vom Geschäftstone bis zur seelen-

vollſten Melodie. Darum vergißt man bei Shakeſpeare, wenn man ihn lieſt, zuweilen über dem Verweilen beim Gehalte, deſſen geiſtige Vertiefung zum Nachtauchen auffordert, ja über einzelnen Charakterzügen, Witzkämpfen u. ſ. w. den Vorgang. Dies bei der Aufführung zu verhindern, iſt Sache des Schauſpielers, der ſein lebendiges warmes Blut in die geiſtigen Geleiſe eindringen und darin pulſieren, und die objektive Ruhe der Gedanken und des Gehaltes mit ſeiner ſubjektiven Lebensfülle durchdringen laſſen muß. Der Dichter hat dafür geſorgt, daß in ſeinen Gedanken das mimiſche und naturrhetoriſche Moment der Aufgabe des Schauſpielers entgegenkommt. Nur darf der Dichter, um den Affekt an der theatraliſchen Geſtalt darzuſtellen, nicht ſelbſt in den Affekt hineingeraten. — Eine Hilfe zu der Ruhe, Kühle, Poeſie, zur melodiſchen Gedankenbildlichkeit iſt: das Ganze mehr zuſtändlich, d. h. als Darſtellung von Zuſtänden, äußern und innern, reſp. Leiden zu faſſen; das Thathandeln der Perſonen iſt dann nur ein Symptom des innern Zuſtandes, die Exiſtenz der Perſonen, ihr individuelles Sein iſt die Hauptſache. — Prägnante Ausdrücke, prägnante Situationen, prägnante Zuſtandsbilder. Nie beſchäftigt Shakeſpeare durch eine einzige Kraft eine einzige Kraft; wo die meiſte Empfindung, da iſt der meiſte Geiſt, die üppigſte Phantaſie zugleich, und zwar in innigſter Durchdringung. Der prägnante Ausdruck iſt dann in allen Stufen da, die Metapher wird zur Aktion. — Kleine Schilderungen und epiſche Ausführungen, verſteht ſich, ganz im Geiſte der naiven Poeſie, ſind ein Schmuck für das Drama, ſie helfen zum Wechſel, ſtimmen die Phantaſie und machen ſie zum Mitdichten aufgelegt, ſie tragen nicht wenig zur ſchließlichen Erzeugung der äſthetiſchen Idee bei. Muſter: Schilderung des Abgrundes an der Terraſſe (Hamlet), der Tiefe des Strandes vom Felſen (Lear),

vor allem von Ophelias Tode, von Cordelias Rührung, wie sie den Brief Kents empfing u. s. w. Hierher gehören auch Allegorien, wie in „Was ihr wollt," wo Viola sich mit dem Bilde der Geduld vergleicht, das sie mit wenigen charakteristischen Zügen voll Melodie darstellt. — Alles ist und wird bei Shakespeare Anschauung; Ahnungen und Gewissensvorwürfe verdichten sich zu anschaubaren Geistergestalten, das Mordvorhaben zur Vision des Dolches. Der Mord selbst „schreitet" — die Schilderung der Mitternacht verweilt mehr bei dem Sichtbaren, als bei Hörbarem, und nicht bei bloß abstrakter Angabe der Stimmung; die Stimmung wird indirekt genannt, indem sie durch Anschauungen geweckt wird. Stets ein plastisch Konkretes statt des abstrakten Nennens. —

Merkmale der poetischen Darstellung

Die Prosa kann dem schnellsten mimischen Wechsel, wie die Mimik dem rapidesten Wechsel von Gefühlen und Vorstellungen folgen, die Poesie nicht. Sie fordert ein längres Verweilen, ein gewisses Behagen, ihre Musik muß ausklingen. Der beste Versifikator versuche es mit Emilia Galotti. Nathan kann als Warnungsbeispiel gelten. Das Zackige, Haltungslose, Hastige macht einem physisch weh. Es ist, als wollte man genau in demselben Mouvement singen wie sprechen. — Im relativ ruhigen Zustande allein kann sich die individuelle Existenz, die Persönlichkeit in ihrem habituellen Gehaben zeigen. Gut ist es daher, wenn man das Handeln nicht aus einem hohen Grade von Affekt herleiten muß. In der Emilia Galotti geht das meiste aus sozusagen perennierenden Affekten hervor; daher kommt, mit Shakespeare verglichen, die relative Armut und Abstraktheit der Charaktere in diesem Stücke. Ein beständiges Laden der Figuren mit Affekten und

Losdrücken oder Platzen derselben — das läßt keine Ruhe, kein poetisches Behagen aufkommen. Der Autor wie seine Figuren sind dadurch beständig absorbiert und nie gemütlich bei sich, sozusagen nie zu Hause, sondern immer auf der Jagd, immer in Geschäftsbewegung, die sie nicht zu sich kommen läßt. Wenn Lessing die Helden der tragédie classique hagre Gerippe von Leidenschaften und Lastern nennt, so paßt der Ausdruck personifizierter Affekte nicht minder auf die Personen seiner Emilia. Diese selbst tritt gleich in vollem Affekte auf. Das ist gewiß eben so wenig ein wahres Bild des Lebens, als poetisch. Überhaupt ist diese abstrakte Armut der Personen eine notwendige Folge der sogenannten Einheiten, der Straffheit oder, wie Ed. Devrient es nennt, der Knappheit der Handlung. Auch das Kombinationsdrama wird stets an dieser Misere leiden. Zum Reichtum der Gestalten hilft nicht allein der Reichtum und die Mannigfaltigkeit ihrer Verhältnisse zu andern Gestalten, auch die charakteristische Mannigfaltigkeit der Lokalitäten, in denen wir sie auftreten sehen, wird uns zu einem Momente ihrer selbst. Zur Julia gehört die Sommernacht, wie der Ball und Lorenzos Zelle, und die Familiengruft; zu unserm Gedächtnisbilde des alten Lear ist Heide und Sturm, der Blitz, Donner, Regen, Hürde, ja die Fackel Glosters, zu Glosters die vermeinte Klippe bei Dover wesentlich. In unserm Bilde Hamlets sind die dunkeln Vorstellungen der Frostmitternacht, Terrasse, Klippe, heilige Zeit, Hahnschrei, Komödie, Gottesacker von größrer Gewalt, als wir meinen; und die Ophelia wäre nicht diese Ophelia ohne den Weidenbaum, dem der Bach spiegelnd sein graues Laub zeigt, ohne den phantastischen Blumenschmuck, ohne ihr Schweben über der tödlichen Tiefe, das Singen alter Weisen, „als ob sie nicht die eigne Not begriffe“ u. s. w. Wenn die Franzosen ihre Stoffe von dergleichen Spe-

zialitäten erſt reinigen mußten, ſo hielten ſie für nötig, die Eindrücke aus ihrem Mutterboden zu reißen und in die Luft zu hängen; für nötig, den Gedanken von ſeiner Poeſie zu trennen; denn jene dunkeln Vorſtellungen ſind eben der unendliche Gehalt der wahren, d. h. der naiven Poeſie zum Unterſchiede von der ſentimentalen, die ihrer innern Natur nach mehr Rhetorik iſt als Poeſie. Durch dieſe dunkeln Vorſtellungen, welche auch der Charakter der Diktion erwecken hilft, erhält ein Stück ſeine eigentümliche und weſentliche Atmoſphäre. Wie malt z. B. die Diktion des Kaufmannes, Romeos u. ſ. w. das italieniſche, die des Hamlet, Macbeth, Lear das nordiſche Klima. Dort dehnen ſich all unſre Gefühle, unſre Seele ſelbſt aus unter dem Einfluſſe der belebenden Wärme des heitern Himmels, hier ziehen ſie ſich unter der Wirkung des naßkalten Nebels zuſammen. — — Der Affekt iſt es eigentlich, was die Geſtalt vereinzelt, d. h. in Momente zerlegt. Man muß die Perſonen mehr aus ihrer Totalität, aus der Notwendigkeit ihres Weſens, nicht aus einer Erregung, die ſo ihnen aufgezwungen iſt, daß ſie eben nur in dieſem einen zufälligen Falle ſo zu handeln fähig erſcheinen, man muß ſie mehr aus der Notwendigkeit ihres Charakters handeln laſſen, als aus eigentlichem Affekte. Der Affekt iſt nur dann brauchbar, wenn er als Diener des Charakters, als erhitzter, natürlicher Zuſtand des Charakters, der Leidenſchaft, oder wenn er im Dienſte des Gewiſſens gegen ſie auftritt, ſo z. B. wenn Macbeth ſich verrät. Das tragiſche Leiden iſt ein Zuſtand, in welchem Leidenſchaft und Gewiſſen zugleich, aber nicht in einzelnen Akten thätig ſind, entweder die Leidenſchaft oder das Gewiſſen als nicht überwundner, aber gebundner Gegner. —

Der künſtleriſche dramatiſche Ausdruck

Eine große Verführung vom Charakteriſtiſchen hinweg iſt der Glanz und Gehalt der Sprache, das Streben danach führt ins Weite und Breite, zerſtört alle naive Darſtellung, denn Rhetorik und Lyrik kann nur ins Allgemeine und Breite malen, unmöglich eine Charakterentwicklung begleiten, wo immer der Zuſtand, die Sache die Form ändert und aus ſich herausgebiert. Die Sprache muß durchaus Nebenſache ſein, nichts ſein wollen, als bloßes Darſtellungsmittel, ſie darf durchaus nicht ſo ſelbſtändig werden, daß ſie dem Gegenſtande als Ding für ſich entgegenſteht. Es iſt unendlich ſchwer, die Sprache als bloßes beſcheidnes Darſtellungsmittel anzuwenden, als ein Gewand, welches der Geſtalt überall enge und ſo paſſend anliegt, daß man deren Formen hindurch erkennen kann, und doch nicht dünn, haſtig, unplaſtiſch, gehaltlos zu werden. Der Gedanke muß plaſtiſch, d. h. ein Bild ſein. Jene rhetoriſche, lyriſch-glänzende Sprache iſt wie ein ins Traben gekommnes Roß, ſchwer aufzuhalten im Augenblicke, wo es nötig; man muß breite Übergänge machen, die zu viel Zeit und Raum einnehmen; den feinern Zügen iſt ſie gar nicht anpaſſend zu machen, und gelänge es, ſo würden ſie ihre Beſcheidenheit und das Ganze der Momente die notwendige Perſpektive verlieren. Mit ſolcher Sprache tritt alles gleichmäßig in den Vordergrund, es iſt kein Geſpräch mehr, das gelehrig den Biegungen des Weges durch die Momente folgt, ſondern eine große Kunſtrede aus kleinern zuſammengeſetzt oder in ſie gegliedert. Die Rhetorik und Lyrik kann nur eine Situation und dieſe nur im ganzen und großen ausführen oder darſtellen, aber nicht einen beſtimmten individuellen Charakter darin vertiefen. Sie iſt ein Faltenmantel, der kaum die Hauptumriſſe

einer Geſtalt durchſcheinen laſſen kann. Die Drapierung iſt der Geſtalt nicht untergeordnet; nur wo ſie einfach und glatt anliegt, zeigt ſie die Geſtalt darunter, wo ſie Falten wirft, hat ſie für ſich eine Geſtalt, die oft kaum erraten läßt, welchen Zug die Linien des Körpers darunter nehmen. Die Natur der Sprache muß der Aufgabe des ganzen Dramas bis ins einzelne gerecht werden. Es iſt ſchlechterdings unmöglich, in Schilleriſcher Sprache eine Shakeſpeariſche Kompoſition auszuführen. Der Schwung, ſobald er ein lyriſcher wird, iſt wie ein fliegender Mantel, er kann maleriſch für ſich ſein, aber er zeigt eine Geſtalt und Gebärde für ſich, nicht die Umriſſe und Gebärden der Perſon. Die Sprache wird dann zu echauffiert, ſie holt zu weit aus, rennt über das Ziel hinaus, iſt nie zur Zeit, wo es nötig, beim Gegenſtande, der Gegenſtand muß ſich nach ihr richten und ſeine Intentionen aufgeben; ſie ahmt nicht bloß den Affekt nach, ſondern iſt ſelbſt im Affekt, ſie macht alle Überſicht unmöglich, wie ein Baum oder Buſch, der an ſich ſehr ſchön ſein kann, der aber eben das verbirgt, was ich zu ſehen wünſche, den Zug der Gebirge, die Perſpektive und die ganze Mannigfaltigkeit einer Ausſicht. Die Sprache muß ſtets den objektiven Gegenſtand, nicht die Gefühle und Gedanken des Dichters darüber darſtellen. — Beſonders in Affektſteigerungen iſt der Dichter in Gefahr, ſelbſt in einen Grad von Affekt zu geraten. Dergleichen Steigerungen ſind überhaupt eine ſchwierige Sache, nicht an ſich; aber darin poetiſch zu bleiben, nicht in Rhetorik zu verfallen, oder zu dünn, zu haſtig zu werden, das iſt ſchwer. Gegen die Steigerung der Situation und Charaktere im ganzen und großen läßt ſich nichts ſagen, ſie iſt notwendig, ſie iſt das Dramatiſche ſelbſt; hier iſt nur von den einzelnen lokalen Steigerungen die Rede, welche irgend ein Thun wahrſcheinlicher machen ſollen. Sie müſſen mit Plaſtik und Poeſie

ausgeſtattet ſein, nicht in nackter Naturform, ſondern im gedanken-plaſtiſchen, gedanken-melodiſchen und mimiſchen Analogon derſelben. Sonſt wird das Spiel völlig zum Ernſte, die Poeſie zur Proſa. Wo ſolche Steigerungen unentbehrlich ſind, ſeien ſie kurz, möglichſt in demſelben Mouvement, es ſteigre ſich darin das plaſtiſche und gedankliche Element, der Nachdruck der Bilder und Gedanken, nicht der Rhythmus durch Zuſpitzung der Atemloſigkeit des Geſprächs, durch Dünnheit und Gebrochenheit der Reden; man gebe lieber die objektiven Gründe der Steigerung des wachſenden Affekts, als eine dünne, naturnackte Darſtellung dieſes Wachstums, man verwandle lieber den Affekt in Leidenſchaft, d. h. man laſſe alles Handeln nicht aus einer Affektſteigerung, ſondern aus dem Selbſt des Charakters hervorgehn. Ein ſchönes Muſter: die Sporrnung des Brutus durch Caſſius, des Volkes durch Antonius, des Poſthumus durch Giacchino, ſelbſt die einzelnen Glieder der Hetzung Othellos durch Jago; die Steigerung des Leidens im Lear bis zum Wahnſinne, im Macbeth bis zur That u. ſ. w. Welche Ruhe in dieſer Gewalt! Wie wenig bedarf es, Coriolan bis dahin zu ſteigern, wo die Tribunen ihn haben wollen! Nicht allein ſind dieſe Steigerungen alle zum Ausmalen der Charaktere benutzt, ſondern ſie ſind ſelbſt durch und durch charakteriſtiſch dargeſtellt. Wie charakteriſtiſch zeigt ſich die Reizbarkeit der Empfindung und die Schwäche der Leidenſchaft bei Hamlet in den raſchen Steigerungen bis zum höchſten Grade und dem noch ſchnellern Sinken der Erregung! Hier kommen wir auf die Regel zurück, die ich ſchon einmal gab, daß der mittlere Durchſchnitt eines Charakters ſchon der Poſitiv ſein müſſe, deſſen Steigerung in den Komparativ und Superlativ das Stück ausmache; die Dispoſition muß ſchon ſichtbar in ſeiner Haltung, in ſeinem Weſen liegen, ehe noch ein Körnchen Sauerteig aus der

Situation in dasſelbe hineinkommt; der Funke muß ſichtbar ſein, den die Situation unter der Hilfe der eignen Natur des Feuers zur Flamme anbläſt. Beſſer alſo, wir entbehren hier der Naturtreue um der Poeſie, der Haltung, des Genuſſes, des Gehaltes an Charakter, Plaſtik und Melodie des Gedankens willen. Die Unruhe, welche die Naturtreue hier wirkt, läßt nicht mit der Steigerung ſelbſt nach, ſie hindert den Genuß, die Aufmerkſamkeit, die zum Verſtändnis nötig iſt, noch lange nachher. Der Zuſchauer muß ſich ſelbſt erholen, ehe er zur Weiteraufnahme fähig wird. Deshalb thut Shakeſpeare, wo ſolche Steigerung mit dem Gipfelpunkte einer That nicht zu umgehen war, alles, was möglich iſt, durch das dieſem Folgende dieſe Erholung zu befördern und abzuwarten, indem er dem Zuſchauer durch eine Perſon des Dramas den Affekt, die Empörung u. ſ. w. von der Lunge lostoben läßt oder ſonſt auf zweckmäßige Weiſe retardiert. — Es muß mehr auf die Natürlichkeit und Wahrſcheinlichkeit der Steigerung des ganzen Vorganges in Situation und Charakteren gewendet werden, als auf die einzelnen, die nicht ſelbſt jene ausmachen, wie ſich Spannung und Intereſſe an das Große und Ganze knüpfen ſollen, nicht an das Kleine und Einzelne. —

Der tragiſche Widerſpruch

Man könnte ſagen, das Material eines Stückes ſei die Vergleichung des Handelns in einer gegebnen Situation mit einer gegebnen Natur, mit dem Handeln, welches die Situation von ihr fordert. Alſo im Tragiſchen, eine Natur in eine Situation geſtellt, der ſie nicht gewachſen iſt, da dieſe gegebne Natur eben das nicht kann, was die Situation von ihr fordert, alſo ein tragiſcher Charakter iſt. Dieſer tragiſche Charakter wird nun in ſeiner typiſchen Allgemeinheit genommen, wo er nicht einen Menſchen,

ſondern eine menſchliche Charakterform bedeutet, wie wiederum eben dieſe gegebne Situation typiſch für eine ganze Kategorie ähnlicher Situationen daſteht. Der Gehalt der Tragödie iſt nun die Unangemeſſenheit dieſer typiſchen Charakterform in Rückſicht der Forderungen dieſer typiſchen Situation. Das Schöne, Große und relativ Gute, das Zweckmäßige dieſer Charakterform wird lobend herausgehoben und iſt das, was das angenehme Ingrediens der tragiſchen Stimmung, oder wenn man will, des gemiſchten Affekts iſt, deſſen Erwartung und allmähliche Steigerung der nächſte Zweck des Tragikers veranlaßt; das Zweckwidrige der betreffenden Charakterform trifft der Tadel in Warnung, Vorwurf, Drohung und Betrachtung und giebt ſo das unangenehme Ingrediens. Dieſe Kritik nicht als ruhige Betrachtung in Wechſelreden, ſondern in eine ſpannende Handlung verwandelt, mit charakteriſtiſchem, mehr oder weniger affektvollem Geſpräche: was wir ſehen mit unſern Sinnen, müſſen wir zugleich auch hören; die Schuld iſt das, oder geht aus dem hervor, was als das Unzweckmäßige in dieſer Charakterform dieſer typiſchen Situation gegenüber markiert wird; das Leiden iſt das Produkt jener Unangemeſſenheit, des unauflöslichen Widerſpruchs von der Richtung der Natur und den Forderungen der Situation, der Ausgang endlich iſt der Abſchluß der Steigerung dieſes Widerſpruchs durch den Tod, das Ende des kauſalen und idealen Nexus, welcher dieſe in unmittelbar gegenwärtiges Handeln und Leiden umgeſetzte pſychologiſch-moraliſche Betrachtung vollends zu einem Exempel zur Selbſtkenntnis und Warnung für den Zuſchauer und Leſer macht. — Das angenehme Ingrediens muß das unangenehme überwiegen, ohne es zu verdunkeln; am leichteſten wird dies dadurch erreicht, daß die tragiſche Anlage eben nur ein Zuviel desjenigen iſt, oder eben das an der unrechten Stelle und zu unrechter Zeit,

was uns an dem Helden gefällt, sodaß es unsrer Phantasie und Sinnlichkeit gefällt, indem es unsern Verstand zur Mißbilligung bewegt. Die schauspielerische Figur muß an dieser Spannung hängen: Wird er seine tragische Charakteranlage ganz oder teilweise besiegen oder nicht? So ist im Coriolan die Spannung an diese tragische Charakteranlage gebunden; wir wünschen, er möge sie besiegen, weil wir sein Glück wünschen, wir wünschen aber auch, er möge derselbe bleiben, der er ist, der Mann, den die Natur so aus dem Ganzen schuf, weil uns dieser Mann, aus dem Ganzen geschaffen, gefällt. — So verfährt der realistische Dichter; er reinigt die typische, allgemeine Bedeutung, den Gehalt eines Vorganges aus der gemeinen Wirklichkeit von allem Zufälligen und diesem Gehalte fremden und reproduziert den Vorgang dann so, daß er wesentlich nichts andres ist als Einkleidung nur dieses Gehaltes, aber auch der ganzen Summe dieses Gehalts; daß nichts im Drama ist als dieser Gehalt, aber von diesem Gehalte auch nichts darinnen fehlt. Der idealistische Dichter dagegen nimmt eine Anekdote aus der Wirklichkeit oder erfindet eine, der er alles das abstreift, was er das Gemeine nennt, und legt nun willkürlich irgend einen Gehalt hinein oder überhaupt Gehalt. Er entwickelt nicht organisch, er trägt zusammen. Wenn des realistischen Dichters Werk aus einem Samenkorn den Baum, und zwar nur den Baum allmählich entwickelt, der in dem Samenkorne unentwickelt lag, so wächst des idealistischen Dichters Werk von außen nach innen. Nicht das Notwendige mit der Bescheidenheit der Natur, sondern das, was gefällt, das Schöne mit der Anspruchsfülle der Kunst. Dort wendet die Kunst alle Mittel auf, um als anspruchslose Natur zu erscheinen; hier die Natur alle Mittel, um als glänzende Kunst Bewundrung und Liebe zu ernten. -- — Wenn Tiber als Charakterfigur wie

Coriolan behandelt werden sollte, so müßte es die entgegengesetzte sein, nämlich die immer vorschlagende Weichheit seiner Natur, wo seine Aufgabe Härte wäre, eine Weichheit, auf welche die Intriganten mit Sicherheit bauen, Weichheit und Ungewalt über sich selbst.

Unmittelbarkeit der Darstellung

Wo es nur sein kann, verwandle man die Handlung in Exposition durch die betreffende Person selbst gegeben, d. h. so, daß die Entschlüsse schon gefaßt sind. Wer fühlt nicht an Othellos Wesen, daß sein Entschluß vorhanden, sollte er ihn auch gegen sich selbst noch nicht ausgesprochen haben, lange ehe er ihn auf der Bühne ausspricht? und wie gewinnt das Ganze dadurch an Notwendigkeit, daß der Entschluß so lange als Situation feststeht und sich uns eintiefen, uns an sich gewöhnen konnte, ehe er vollzogen wird, daß, während er schon feststeht, soviel kommt, was ihn, wäre er noch nicht, hervorbringen könnte! — So Coriolan, der in Wahrheit schon vom bloßen Anblicke der Mutter als einer Bittenden besiegt ist, ehe noch die vielen Reden kommen, die alle die Gründe des Sieges bringen und ihn noch begreiflicher machen. Auch in der Tragödie des Äschylos und Sophokles liegt die Wirkung von Notwendigkeit großenteils darin, daß wir keinen Entschluß auf der Bühne fassen, alles Dahingehörige nur in Handlung exponieren sehen. Alles Starke wird daher gern hinter die Coulissen oder vor das Stück gelegt, weil wir es so gläubiger hinnehmen. Tritt die Figur mit dem unsichtbaren, aber fühlbaren Gewichte ihrer Intention auf die Bühne, so gewinnt sie selbst an Imponierendem und am Scheine von Totalität. Recht fühlbar wird dies an der Umkehrung im Hamlet, wo der Entschluß auf der Bühne gefaßt wird, der nicht vollzogen werden soll. Auch wenn er auf der Bühne,

wie im Macbeth, ausgesprochen wird, ist vermieden, daß der Held sagt: ich will das thun. Dieser Prozeß vollzieht sich tief-innerlich, wir erkennen sein Obschweben nur durch seine Symptome; erst vor dem Morde tritt, was er thun will, deutlich heraus; all das ist mehr Exposition, daß ein Entschluß sei gefaßt worden. — Auch bringt dies Mittel für den Dialog Vorteile; es lassen sich dann den Personen Scherze und sonst illusorische Füllreden in den Mund legen und dadurch eine Ganzheit des Lebens und der Gestalt ermöglichen, die ohne dies Mittel man sich versagen müßte, weil die dargestellte Steigerung bis zur Entschließung durch dergleichen entkräftet werden würde. Indem die Leidenschaft, der Affekt naturgemäß gezeichnet wird, sieht man wie im Spiegel den Prozeß des Entschlusses u. s. w. sich wiederholen, der in die Szene fällt; nun kann immerhin das Bild konzentrierter und kürzer gefaßt sein, die Handlung wird doch notwendiger erscheinen. Alles wird dadurch weniger gemein wirklich und dramatisch gedrängter und belebter. Die Person tritt wieder auf, ihr Zustand ist einen Schritt weiter im Prozesse, sie thut ihn scheinbar noch einmal, um damit dem Zuschauer ein verkleinertes Bild des Entstehens zu zeigen. In lyrischer Unordnung folgt das verursachende Gefühl dem Entschlusse. Das ist eben wesentlich nichts andres, als das Kunstmittel, über die wirkliche Zeit zu täuschen, wenn irgend einem Vorgange ein andrer in der Zeit unmittelbar zu folgen scheint, und erst während des Verlaufs dieses andern Vorganges sich herausstellt, daß ein Spatium dazwischen lag. —

Realistische Motivierung

Den Unterschied zwischen dem realistischen und idealistischen Dramatiker kann man auch so klar machen: Dem realistischen ist die Motivierung die Hauptsache,

der Idealiſt fragt danach nicht, das heißt der Realiſt motiviert das Schickſal ſeines Helden durch deſſen Schuld, die Schuld durch deſſen Charakter und Situation, den Charakter durch Stand, Naturell, Gewohnheit, Zeit, Beruf, hiſtoriſchen Boden u. ſ. w. Das heißt ſeine Rollen ſind dargeſtellte typiſche Menſchen, realiſtiſche bedingte Ideale; des idealiſtiſchen Rollen ſind unbedingte Ideale, von den Bedingungen der Wirklichkeit losgelöſte Gedankenweſen. Was ſie Charakteriſtiſches haben, iſt nicht Bedingung ihres Weſens, ſondern mehr äußerlich ihnen angeblendet. Indem er ihnen Naturzüge giebt, die nicht aus ihrem innerſten Weſen hervorgehen, erſcheinen ſie zugleich empiriſcher, zufälliger, näher der gemeinen Wirklichkeit. Sie ſind Miſchungen von Ideen und von gemein-empiriſcher Wirklichkeit. Was ſie ſprechen, iſt ihm wichtiger, als was ſie ſind, d. h. er legt in ihre Reden den möglichſten Gehalt, nicht aber in ihre Darſtellung. Der Realiſt giebt ſeine Menſchen dem Urteile hin: ſehet ſelbſt, wie und was ſie ſind, beurteilt ſie nach den Geſetzen, nach denen ihr im Leben die wirklichen Menſchen beurteilt. — Romeo und Julia kann man von beiden Geſichtspunkten aus ſchön finden, ſie machen den Eindruck poetiſcher Ideale und auch den von wirklichen Menſchen. Schiller ſagt: Um Freiheit ſterben, Selbſtmord um Liebe iſt groß und edel; das iſt das Los des Schönen u. ſ. w. Shakeſpeare ſagt: Das iſt das Los der Schuld auf Erden; Selbſtmord iſt eine Schuld, aber die Perſon kann eine bemitleidenswerte ſein, die dieſer Schuld verfällt. Das war Shakeſpeares Humanität, die Schuld zu verurteilen, den Menſchen zu bedauern; ſeine Frömmigkeit war der Glaube an eine gerechte Weltordnung. Gott groß und gerecht, der Menſch ſchwach und darum mitleidswert in ſeiner Schuld; nicht der Menſch in ſeiner Leidenſchaft groß und herrlich, und die Weltordnung eine

tückiſche Naturmacht, die das Edle haßt und das Schöne untergehen läßt, weil es ſchön iſt. — Bei Shakeſpeare ſehen wir auch die Thorheiten und Verkehrtheiten der Leidenſchaft, aber ſeine Geſtalten haben noch etwas mehr. Schiller breitet um dieſe Thorheiten den Schein des Großen und Edeln, ſie werden mit Feierlichkeit eingeführt, ſo Maxens Selbſtmord u. ſ. w. Shakeſpeare vermäntelt weder Thorheit noch Schuld, er beſticht unſer ethiſches Urteil nicht; er weiß, daß er trotzdem ſeinem Helden Teilnahme ſchaffen kann, daß er uns tragiſch ergötzen kann ohne Gefahr für unſre moraliſche Geſundheit. Daß Hamlet ein Menſch von den ſchönſten Anlagen iſt, das zeigt er uns; ſein philoſophiſches Grübeln, ſeinen überlegnen Witz. Im Taſſo ſieht man an vielen Stellen den größten Schüler Shakeſpeares, die Motivierung, die Übereinſtimmung jedes kleinſten Zuges mit den andern und dem Ganzen iſt unvergleichlich. Sein Held iſt ein Künſtler, wie Macbeth ein Soldat, beide leiden ſozuſagen an einer Standeskrankheit, wie man Weberkrankheiten u. ſ. w. hat. Dies ganz anders als im Wallenſtein. Ebenſo Hamlet, ein Prinz, ein Philoſoph. Wenn er darſtellen wollte, wie Übermaß der Reflexion die Thatkraft ſchwächt, wie das philoſophiſche Grübeln entmannt, ſo mußte er dieſes Übermaß der Reflexion und dieſe philoſophiſche Grübelei darſtellen. Unſre Zeit ſieht dies nicht als dargeſtelltes Motiv, warum Hamlet untergehen muß, an, ſondern als eine Philoſophie oder Religion, die Shakeſpeare uns lehren wolle. — Der Unterſchied der Zeit, der, wo man vor der Gefahr, die in der Leidenſchaft liegt, warnen zu müſſen, und der, wo man die Leidenſchaft verherrlichend dazu ermuntern zu müſſen glaubt (Romeo und Julia — Max und Thekla). — Nur was wirklich gegenwärtig, ſinnlich erſcheinend auf der Bühne zu machen iſt, gehört dem Dramatiker. Selbſt das ſittliche Urteil, die

ſittliche Idee, die ſittlichen Mächte müſſen vollſtändig ſinnlich dargeſtellt werden. Rechte ſind nicht ſchauſpieleriſch darzuſtellen, erſt wenn ſie in Leidenſchaften verwandelt werden, ſind ſie dramatiſch brauchbar. Das Mittel zur Darſtellung des innern Gehaltes iſt die Sinnlichkeit; wenn die ſinnlichen Mittel — und das Drama hat keine andern — im Zwecke nicht aufgehen, ſo können ſie ihn nur verdunkeln. — Die tragiſche Notwendigkeit kann nur im Helden liegen; d. h. der Held darf nicht bloß in einer ſogenannten tragiſchen Situation ſtehen; die Situation kann nur dadurch eine tragiſche ſein, daß eben der Held, der in ihr ſteht, ein tragiſcher Charakter iſt. Daß dieſer Macbeth, wie er vor uns ſteht in ſinnlicher Erſcheinung, in unmittelbarer Gegenwärtigkeit, in ſich ſelber untergehen muß, iſt notwendig. Ein Menſch von ſolcher Stärke des Gewiſſens bei ſolcher Stärke der verbrecheriſchen Leidenſchaft. Die geſchickteſte Kauſalität im Äußern macht ein Stück nicht tragiſch, wenn der Held nicht eine tragiſche Natur iſt. — Die Situation iſt nur darzuſtellen, inſofern ſie als Leidenſchaft in den Menſchen iſt, an deren Gegenwirkung der Held äußerlich zu Grunde geht, und in ihm ſelbſt als Gewiſſen, als Bewußtſein einer Gewalt, der er im offnen Kampfe ſich nicht gewachſen fühlt. — Immer müſſen uns die Menſchen mehr intereſſieren, als die abſtrakte Wirkung des Vorganges. Dieſer iſt bloß das Uhrwerk, welches dieſe, und gerade dieſe Menſchen in Bewegung ſetzt, welcher ſie lebendig und ſelbſtig zu machen ſcheint (ſouverän). Unter den „dieſe, und gerade dieſe“ verſtehe ich nicht Sonderlinge und ganz beſondre Orginale, nein! ich verſtehe bloß die Illuſion der Identität, das darunter, was den verkleideten Schauſpieler zum illuſoriſchen Bilde eines Weſens, was ſein Auswendiggelerntes zum natürlichen Erguß dieſes einen, eignen Weſens macht. Wir müſſen

Bühne, ja selbst die individuelle Szene und Zeit, Dekorationen und Kostüme vergessen über dem Verkehr von typischen Menschen, über dem gegenwärtigen Menschenverkehre. Wir müssen das Stück selbst darüber vergessen. Drama ist sinnliche Gegenwart. — Zu vergleichen einer interessanten Gesellschaft, die uns Stunden zu Minuten macht, uns in steter, gleich frischer Aufmerksamkeit und Befriedigung unsrer sinnlichen Kräfte erhält und im wohlthätigen, unmittelbaren Empfinden auch unsers Lebens und Lebensvermögens, abgesehen von dem Inhalte und Gehalte der Unterhaltung. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß dieser Inhalt und Gehalt auch wirklich, wie oft in amüsanter Gesellschaft, fehlen kann; im Gegenteile. Wenn, was wir mit großer, unmittelbarer Befriedigung unsrer sinnlichen Kräfte angeschaut, in gesammlter und kühler Stimmung noch einmal vorübergeht, so muß es nun unserm Verstande durch Zweckmäßigkeit, unserm Gefühle durch Einstimmung mit Vernunft und Sittlichkeit eben so gefallen, wie durch seine unmittelbare Gegenwart in der Aufführung unsrer Sinnlichkeit. — — Der Naturalist nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen beglaubigt ist; der Idealist, was nie geschieht und, wie er meint, immer geschehen sollte; der Realist, was immer geschieht. Der Naturalist hält sich an das historische, der Idealist an das allgemeine Ideal, der Realist an den Typus. Der Naturalist sieht in der Historie lauter einzelne Fälle, Anekdoten — und vereinzelt sie noch, er individualisiert die schon individuelle Anekdote; der Idealist nähert die Menschen und Handlungen einer Anekdote, dem allgemeinen Ideale der Vollkommenheit; der Realist faßt in der Historie die typische Geschichte solcher Menschenart, wie sie es treibt, wie es ihr ergeht und ergehen muß. —

Das Indirekte

Das Indirekte ist besonders im analytischen Gange des Gespräches anzuwenden. Im Affekte, im Halbmonologe, wo der Mensch mehr mit sich selbst oder mit seinem Affekte redet, wird er einem Mitsprecher nur indirekt antworten können, da er die Gemütsfreiheit nicht hat, sich in des andern Gedanken und Meinung zu versetzen. Ebenso in Verstandesvertiefung, die von den Reden eines andern, zu sehr mit sich selbst beschäftigt, nichts oder nur einzelnes vernimmt u. s. w. Es ist denkbar, daß in einem Gespräche zwei Reihen von Betrachtungen über einen Gegenstand oder von Ausklängen einer Stimmung mit schlaffer oder gar keiner Verbindung nebeneinander herlaufen. Solche Gespräche sind in der Wirklichkeit ebenso häufig, als die Katechismusgespräche, die zwischen direkten Fragen und Antworten ohne irgend eine Freiheit sich bewegen; ja weit häufiger, denn die letzte Art gehört eigentlich nur der Buchsprache oder der Sprache an, die wie ein Buch redet. Alle Charakterdarstellung ist umso besser, je weniger direkt, d. h. absichtlich sie ist. — Genau genommen ist jenes Polyphonische, das poetische Freiwerden des Gehaltes, das scheinbare Hinauswachsen über das Gemachte, Absichtliche des lebendigen Geistes des Dramas über seine Maschine, über seinen Körpermechanismus, wie das Banner der lodernden Flamme über die Stelle ihrer Zerstörung hinaus in die Lüfte steigend, gar nicht möglich ohne dies Indirekte des Gespräches. Ein jeder verfolgt seine Gedankenreihe und ist so das lebendigste und sprechendste Bild seiner selbst; dazwischen giebt es Berührungspunkte zweier oder mehrerer Reihen, wonach sie wieder neu befruchtet auseinandergehen. Dazu gehört denn auch das Moment des Abspringens von seinem Gegenstande und des wiederum sich Darüberwerfens. So entsteht eine

Art Symphonie von kontraſtierenden und doch einſtimmenden Gedankenrhythmen. Einer oder einige ſind wechſelnd Zuſchauer und Schauſpieler, jeder iſt ſein eigner Hörer, ſein eignes Publikum. Es treten Pauſen ein in den einzelnen Stimmen, während eine oder mehrere andre ihre Themata weiter führen. So entſteht eine harmoniſche Verwirrung, ein klares Durcheinander, ein einheitlichſtes Mannigfaltigſtes. Solche ſollte man eigentlich im Drama vorzugsweiſe ſchöne Stellen nennen, denn ſie ſind die vollkommenſt dramatiſchen und können zugleich die poetiſchſten ſein, die tiefſte und künſtleriſchſte Wirkung üben. Hier pulſiert das eigentliche Herz des dramatiſchen Lebens. Und hier iſt denn jene kühle, gedankenplaſtiſch-melodiſche, nachdrücklichſte Ruhe der Darſtellung nicht allein am Platze, ſondern weſentlich gefordert, welche den Eindruck gewaltigſter Kraft, die mehr durch die Möglichkeit deſſen, was in ihr vorhanden iſt, als durch wirkliche Entfaltung ihre Energie ausübt und imponiert, ohne zu erſchrecken, uns bei allen Nerven packt, ohne uns unſre Freiheit der Betrachtung zu rauben, aufs tiefſte erſchütternd, ohne peinlich zu werden. Dieſe Polyphonie iſt das Mittel, das Subjektivſte objektiv zu machen, indem die eine Subjektivität immer der andern als Objekt daſteht, und indem der Zuſchauer gehindert iſt, ſeine eigne Subjektivität in die Schale einer der ſich vor ihm auslebenden Subjetivitäten zu werfen. — Mit jedem Menſchen geht eine Welt zur Ruh. Eine individuelle, d. h. die für dies Individuum exiſtierte, die nur zeigt, was es von der wirklichen Welt gewahr wurde, was es in ſeinem Kopfe dazu ergänzte, eine ganz andre Welt, als Gott ſie ſieht. —

Spannungskünſte

Was beſonders heutzutage auf der Bühne wirkt, gehört eigentlich der Proſa an, ſo die meiſten Span-

nungskünste, besonders in denen die Zeit und der Raum auch äußerlich mitspielen. Ein zu merklicher kausaler Nexus wirkt wie unmaskierte Symmetrie im Gemälde. Namentlich kann das sogenannte Detai leicht ins Prosaische ausarten — das gilt besonders vom psychologischen —, überhaupt alles, was an den Verstand appelliert. In der That ist er nächst der Phantasie diejenige Kraft, die bei einem Kunstwerke am meisten beteiligt ist; aber sein Wirken muß überall mehr als Verhüten, als Wegräumen des Störenden, kurz als ein Negatives sich beweisen. Und zwar im großen; nicht durch kleine Behelfe und Flicken und Leistchen. Nicht einmal objektiv, als dargestellter, wirkt er poetisch. Alle sichtbare Verstandesoperation ist prosaisch. —

Verstärkung des dramatischen Ausdrucks

Wie die Wangenröte des Schauspielers und seine Gebärde, so ist auch Ton und Rhythmus des Affektes bei Shakespeare verstärkt, ansehnlicher gemacht. Besonders bei ihm zu studieren ist die Verwachsenheit von Gedanken und Bild, dieses höchste plastische Kunstmittel, die Prägnanz des Ausdruckes, wo die Phantasie des Redenden unmittelbar der Sprache sich bemächtigt mit Übergehung des regulären Mediums des Verstandes. — Man könnte von einer Rhetorik der Gedanken sprechen im allgemeinsten Sinne. Man muß es dem Gedanken ansehn, in welchem Gemütszustande er gedacht wird, nicht allein an seiner Gebärde, sondern auch an seiner Physiognomie, sozusagen an seiner Existenz, Substanz. —

Das Charakteristische des Ausdrucks

Wenn das Charakteristische die Hauptsache sein soll, so muß die Sprache sich nicht zieren; nicht nur die

Sprache der Bildung, sondern auch die der Leidenschaften sein, das ausdrückendste, darstellendste Wort ist das rechte. Und soll die Mannigfaltigkeit durch Zusammenmischung verschiedner Stände befördert werden, so müssen die Stände auch ihre eigne Sprache sprechen ohne weichliche Rücksicht auf Bildung. Denn Bildung ist dann eben auch nur ein dargestelltes, charakteristisches Moment; und also nur den Personen zu geben, die ihrem Stande nach die Bildung vertreten. Die dramatische Poesie hat wenig schlimmre Feinde als den abgeschliffnen, gedämpften, verfeinerten, gebildet-abgeschwächten Ausdruck in der Sprache, der den Charakter der Stände und der Leidenschaften verwischt und eine schwächliche Monotonie hervorbringt. Natürlich, daß das Gemeine nicht um sein selbst willen gelten soll. — Das starke, lebensvolle Kolorit ist ohne die starken Kontraste der Stände und Charaktere auch im äußern Ausleben nicht zu erreichen, es ist selbst ein wesentlich charakteristischer Zug der dramatischen Kunstpoesie. —

Die Reflexion

Reflexion hilft zur Idealität, denn sie ist ein mächtiges Mittel, uns vor überwältigenden Eindrücken zu retten; indem wir über die Sache reflektieren, stellen wir sie aus uns heraus, wir vergessen sozusagen momentan unsern Bezug darauf. Nur darf die Reflexion nicht als roher Stoff, d. h. nicht als Reflexion des Dichters erscheinen, sondern als Reflexion der dargestellten Person, als dargestelltes Reflektieren mit dem psychologisch-mimisch-rhetorischen typischen Zubehör, an dessen Form, Richtung und sonstiger Beschaffenheit man die Person, an der es dargestellt wird, erkennen können muß. Die Leidenschaft handelt nicht allein, sie reflektiert auch; geht irgend Handlung aus Reflexion hervor, so ist es die Reflexion der indivi-

duellen Leidenschaft, aus der die Handlung hervorgeht. Leidenschaft und Affekt sind überhaupt die handelnden Kräfte; auch der edle und gute Entschluß muß seine Kraft von einer dieser oder von allen beiden nehmen. Wenn Tugend die Gewohnheit guter Gesinnung ist, so wird sie nur in demjenigen Menschen produktiv werden, der der Leidenschaft fähig ist. — Ich werde nun Shakespeare wie die Alten von der Seite ihrer Behandlung der Reflexion betrachten und vergleichen. Wer die Reflexion von den Gegenständen im Drama ausschließen wollte, der würde ebenso sehr einer Einseitigkeit sich schuldig machen, als wer das komische Element in der Tragödie durchaus ausschlösse; zumal in unserm Drama, wenn das Drama überhaupt der Spiegel des Jahrhunderts sein soll. —

Reflexion und Gefühl

Wer viel denken muß, kann nicht viel fühlen, sagt Lessing. Ich habe schon früher auf einen kleinsten Kausalnexus gedrungen, d. h. mit möglichst wenigen Gliedern; auch gegen das Limitieren der einzelnen Kausalmotive habe ich mich erklärt. Wirklich, wie ein Drama nur ein stilistischer Satz auf höherer, mannigfach erweiterter Stufe ist, so gilt auch für beide das nämliche Gesetz. Je weniger von einschränkenden, trennenden u. s. w. Bindewörtern im Satze ist, desto poetischer kann er sein; so, je weniger limitierend und individualisierend die Verbindung der kausalen Glieder im Drama ist, desto mehr eignet es sich für poetische Ausführung, desto poetischer ist es schon als Entwurf. Deshalb muß bei neuen Erfindungen stets auf möglichste Naivität der Verbindungen gesehn werden. Am besten, wenn die Kausalglieder sich wie von selbst aneinanderreihen, wie Vorder- und Nachsatz im sogenannten Zusammenhange der Rede. — Wer viel denken

muß, kann wenig fühlen. Dieſer Satz iſt wohl zu verſtehn. D. h. das dargeſtellte Verhältnis, der Vorgang muß ſo klar ſein daß er ſelbſt ohne viel Denken aufgefaßt und richtig aufgefaßt werden kann. Demnach muß der Dichter dem Zuſchauer oder Leſer viel zu denken geben, nur ſo, daß dieſes Denken unabhängig vom äußern und individuellen Vorgange ſich auf das Allgemeine der Natur der Menſchen und der menſchlichen Dinge bezieht. Dieſes Denken wird das Gefühlsvermögen nicht verdunkeln, vielmehr die Gefühle länger und ſtärker wirkſam erhalten. —

Der Monolog

Wie ſehr man über das Weſen des Dramatiſchen im Irrtum iſt, kann die jetzt geltende Regel zeigen: ſo wenig als möglich Monologe! Es kann keinen größern Mißverſtand geben als dieſen; denn in Wahrheit lähmt ein Monolog ſo wenig, daß eben die Monologe das eigentlich dramatiſch Belebende, alſo das eigentlich Dramatiſche ſind. Nur freilich Monolog im rechten Sinne. Dieſer wird nur ein wahrer werden, wenn das Ganze des Stückes darauf abgeſehn iſt, d. h. wenn es ſich zum Zwecke nimmt, den ethiſchen und pſychologiſchen Inhalt oder Gehalt eines Ereigniſſes darzuſtellen, ſodaß dieſer pſychologiſch dargeſtellte ethiſche Gehalt eben das Stück ſein ſoll. So iſts bei Shakeſpeare und in Nachfolge desſelben bei Leſſing, deren Stücke eine Reihe von Monologen mit dazwiſchenliegenden Veranlaſſungen ſind. —

Das Typiſche der Darſtellung

Darſtellung von Menſchenarten, ihrer Art und Weiſe, zu ſein, zu handeln, zu leiden, und zugleich der Schickſale, welche im Weltlaufe ihre ſozuſagen eigentümlichen ſind, wie z. B. daß dem Scherzlügner im Ernſte

zu seinem Nachteile dann nicht geglaubt wird; hierher gehört die ganze Weltweisheit der Fabel, des Sprichworts. Wie nun der Inhalt der Gestalten nicht ein wunderbarer, eine Gedankenausnahme, sondern die Regel sein soll, das, was immer ist, die ewig alte und neue Geschichte — Naturgeschichte der Menschentypen und ihrer typischen Schicksale, so geht es dem, der so ist, der so handelt u. s. w. Die Darstellung muß darauf ausgehn, uns ihre völlige typische Wirklichkeit zu geben, eine vom Zufall befreite, geschloßne, stilisierte; eine poetische, höhere Wirklichkeit, nicht ein mit dem Scheine von Wirklichkeit umkleidetes Phantasieding, ein Produkt von Schwärmerei oder platonischem und sonstigem Phantasierausche von Weltverbeßrer- oder Weltschmerzträumereien und Überspanntheiten. Es gilt nicht darzustellen, was nur selten geschieht, sondern in dem Geschehenden und in dessen Art und Weise eben das, was wir jeden Tag sehen, nur in der gemeinen Wirklichkeit mit tausenderlei Zufälligem, dem Typus gleichgiltigen vermischt. Zur Illusion der Gestalten gehört durchaus ein verhältnismäßig liberales Maß des Dialoges, eine ausführliche Natürlichkeit, nicht ein Vollstopfen mit Stoff und mit sogenannten Handlungsmomenten, sondern ein Schein der Wirklichkeit, der durch nichts sichrer aufgehoben wird, als durch ein sozusagen geschäftseiliges Drängen. Der Dialog muß eine gewisse Behaglichkeit haben und mehr auf Darstellung der typischen Menschen und der Gesprächstypen gehn, als auf Darstellung im rhetorischen Sinne. Der Anschluß des Poeten an den Schauspieler ist dem Poeten nur nützlich. Er hat im Schauspieler einen wirklichen Menschen zum Materiale, nicht bloß eine Phantasievorstellung, mit der er souverän umgehn kann. Dadurch wird er zu realistischen Motiven gedrängt und muß alles Phantastische fahren lassen. Er wird zu einem weit höhern Grade der Naturtreue gezwungen. Ver-

blaſne Motive, überſichtige Dinge u. ſ. w., die die bloße Phantaſiegeſtalt verträgt, werden ihm in ihrer Schattenhaftigkeit und träumeriſchen Unbeſtimmtheit einleuchten, indem er ſie mit einer wirklichen Perſönlichkeit von beſtimmtem Umriſſe zuſammenhält. Er wird zum Typiſchen gedrängt, denn die individuelle Menſchengeſtalt des Schauſpielers wird immer Züge haben, die mit ſeiner individuellen Vorſtellung nicht zuſammengehn. Der Schauſpieler allein iſt eine Realität; Dekorationen u. ſ. w. ſind bloße Andeutungen; das zwingt ihn, die Perſonen und ihre Motive real zu greifen, dagegen Raum und Zeit ideal zu behandeln und ſie nicht mitſpielen zu laſſen. —

Individuelle Orts- und Zeitbeſtimmung

Man kann nicht ſcharf genug das Proſaiſche, Aufzählungen u. ſ. w., vom Poetiſchen trennen, wenn eine poetiſche Behandlung des Dialoges möglich werden ſoll. Wie z. B. individuelle Zeit- und Ortsbeſtimmungen, Beziehungen derſelben aus einer Szene auf die andre. Im Drama giebt es kein Morgen, kein Geſtern, kein Heute, keine Uhr; alles, was geſchieht, geſchieht jetzt; was geſchah, iſt irgend einmal geſchehn, was geſchehn wird, wird irgend einmal geſchehn; höchſtens können nachträglich ohngefähre Zeitbeſtimmungen ſtehn, und zwar nur ganz indirekte, konkrete, wie z. B. daß im Othello Jago einen Brief nach Venedig geſchickt, und darauf wieder etwas von da gekommen iſt. Dies alles iſt ein Hauptgrund, warum die franzöſiſche Form der ganzen Behandlung eine Tendenz zum Proſaiſchen giebt. Wahr iſt es, durch Individualität der Zeit und des Ortes läßt ſich am leichteſten eine Spannung herſtellen, aber eine ſolche iſt eben weder poetiſch, noch läßt ſich poetiſche Behandlung des Dramas damit verbinden. Es zeigt ſich, daß das Drama gar keine eigent-

liche Individualität verträgt, sondern durchaus typisch, und alle scheinbare Individualität nur Modifikation des einen typischen durch das andre und dritte u. s. w. sein darf. Selbst der Erzählung und dem Romane wird diese Regel nützen.

Das Komische

— Auch das Komische im Drama muß einen allgemeinen Reflexionsgehalt haben, es muß gedankenkomisch sein, ebenso wie das Tragische aus der Region der Zufälligkeit, des einzelnen Falles in die des Typus gehoben und so selbst Gehalt sein muß. Der Gehalt der Reden aus verkehrtem Scharfsinn und Tiefsinn, indem der Witz diese beiden Kräfte sozusagen spielen, agieren will und so an die Stelle der Urteilskraft tritt. Der objektive Humor ist die humoristische Betrachtung über den Weltlauf, in einen faktischen Vorgang verwandelt, gleichsam agiert, wie im tragischen durch Aktion.

Die ethische Grundanschauung

Die Gruppierung der Charaktere, der Rollen um eine ethische Grundanschauung so, daß die Hauptgelenke des idealen, d. i. tragischen Nexus zu den poetischen und schauspielerischen Effekten zugleich anschwellen und die übrigen die Vorbereitungen derselben ausmachen — ein Planetensystem um eine Sonne; sodaß jeder Stern, indem er seinem eignen Gesetze folgt und seiner eignen Intention zu folgen scheint, mit den andern zugleich die Intention seines Schöpfers realisiert. Oder auch die Gruppierung um eine ethische Grundanschauung, ganz wie in der Musik, wo man einen cantus firmus erst harmonisch, Note gegen Note ausarbeitet, wobei das herauskommt, was die Kritiker „die Handlung“ nennen; dann die einzelnen Stimmen

figuriert, wo dann jede Stimme ihr besonders herrschendes rhythmisch-melodisches Motiv erhält, was am besten aus der Melodie des cantus firmus selbst genommen ist. Dies ist dann im Drama die Emanzipation der Figuren in Rollen, die Verwandlung des Katechismus in wirkliches Gespräch. Diese Rollen müssen nun möglichst vollständige Darstellungen von Menschentypen sein, die womöglich mit einer kurzen Bezeichnung zu charakterisieren sind, wobei zur Lebendigkeit hilft, wenn ein relativer Widerspruch in der Bedeutung von Art und Gattung dargestellt ist, so der Unlust und Thatenscheue, und der Rachlust im Hamlet — Rachsucht die Habsucht überschwellend, wodurch beide Leidenschaften ihren Zweck verlieren (Shylock). Auf solchem innern Kontraste beruht die Illusion eines poetisch-dramatischen Charakters.

Die Darstellung des sittlichen Unwillens

In welchem Grade ein ästhetisches Element unser Gefallen erregt, in dem Grade fördert es die poetische Illusion. Ein Moment, welches dies in hohem Grade vermag, ist die lyrische, rhetorische und dramatische Darstellung des sittlichen Unwillens. Dramatisch kommt dies besonders als ein Teil des tragischen Leidens zu seiner Geltung. Rüstige Verzweiflung, Reue, als Ausbrüche des sittlichen Unwillens gegen andre und gegen sich. Es ist ein nötiges Ingrediens, weil ohne dasselbe der leidende Mensch zum gequälten Tiere herabsänke, und ebenso, weil es von selbst zur schauspielerischen Aktion wird. Und wirklich scheint namentlich den Deutschen — eben weil sie eine gedrückte Nation waren — nichts so wohl gefallen zu haben und nach ihrem Geschmacke gewesen zu sein, als das endliche Aufbegehren des Getretnen gegen den Treter. Darin liegt zugleich ein Schein von Mut und Geradheit, und

es gehört pſychologiſch in die äſthetiſche Kategorie der rüſtigen Verzweiflung. Am ſtärkſten natürlich folgt der Beifall, wenn das Schelten des Helden gegen einen Druck geht, welchen das Publikum als Nation oder ſonſt etwa noch kürzlich empfunden hat, den es alſo kennt, und der in zahlloſen Aſſoziationshaken hängt, oder den es noch empfindet. Auch ein Analogon kann hier ſchon ſtark wirken. So iſt es mit Ausartungen vom Sittlichen, beſonders in den einfachſten Pietätsverhältniſſen, weil da am wenigſten zu denken iſt, z. B. bei Lears Leiden von den Töchtern. Wohl jeder Zuſchauer hat irgendwo ſeinen Teil Druck; in den beredten Zeilen, worin der Held ſich momentan von dem ſeinen löſt, empfindet der Zuſchauer eine momentane Löſung ſeines eignen Teiles. Schon Äſchylos hat in ſeinem Gefeſſelten Prometheus dieſen Ton ſehr glücklich angeſchlagen. Die chriſtliche Mythologie gewinnt ihre Gewalt über das Gemüt hauptſächlich durch den Unwillen über Chriſti Peiniger, den ſie in uns erregt. Wo der Held den Zorn verhält, da thut ihn der Zuſchauer hinzu und wird dadurch mitthätig und durch dieſe Mitthätigkeit um ſo tiefer intereſſiert. Es iſt nur wohl zu bedenken, daß der getretne Held nicht völlig unſchuldig ſein darf, er muß ſein „ein Mann, der mehr leidet, als er geſündigt hat" (Lear), aber doch einer, der geſündigt hat. So geißelt und kritiſiert Lear die Unnatürlichkeit ſeiner Töchter und darin, ohne es zu wiſſen, die eigne Unnatürlichkeit, welche der ſeiner Töchter erſt die Macht gegeben hat ihn zu treffen. Daß wir aber dies wiſſen, das macht unſre Empfindung eben erſt zur tragiſchen, das Drama des Dichters zur Tragödie. Man kann ſagen: dieſe ſittliche Entrüſtung des Helden im Leiden oder als Leiden giebt dem Helden ſelbſt, da er der getretne, unterliegende Teil iſt, jenes Impoſante, wodurch er ſtets über den Tretern zu ſtehen ſcheint. Aus der

Fruchtbarkeit dieſes äſthetiſchen Elementes iſt wohl auch die Entwicklung der deutſchen Poeſie nach der revolutionären Seite zu erklären. Da iſt der Bauer oder Förſter, der gegen den Amtmann, der Bürger, der gegen den Miniſter, der Ritter, der gegen Fürſt und Kaiſer, der Kaiſer endlich, der gegen den Papſt die Sprache der ſittlichen Indignation ſpricht und phyſiſch getreten, moraliſch tritt; ja gar der Menſch ſeinem Gotte gegenüber, von dem er Rechenſchaft haben will für allerlei, was ihm in deſſen Weltordnung als unrecht erſcheint. Hamlet hat ſich wohl hauptſächlich durch ſeine ſittliche Entrüſtung und ihren beredten Ausdruck das Herz der damals wie Hamlet vielfältig getretnen und mutloſen deutſchen Nation erworben; hier lernten Deutſchlands Lyriker und Dramatiker der dargeſtellten Indignation Gewalt; nur vergaßen ſie, daß der ſcheltende Held ſelber Schelte verdiente, oder ſie glaubten, ihre Helden dürften das nicht, um nicht dieſe Gewalt ihrer eignen Ausbrüche zu ſchwächen. Ein Element an Kraft dieſem ähnlich, iſt das Lob des begeiſterten Mitleides, welches ſchon ein Recht hat, ungerecht zu ſein, überhaupt die Begeiſterung des Mitleides für einen Leidenden. Dieſe beiden ſind die hauptſächlich bewegenden Mächte der Tragödie. Sie ſtellen die zwei Seiten oder Ingredienzien der tragiſchen Stimmung, wie die Idealiſten ſie faßten, dar: Schmerz über das Leiden eines Menſchen, Freude über die Schönheit dieſes Menſchen. Dabei vergaßen unſre Idealiſten nur, daß auch eine Freude über die Gerechtigkeit des Lebens, eigentlich des Dichters, hinzukommen muß, um den möglichſt harmoniſchen Eindruck hervorzubringen. Dieſen findet man bei Shakeſpeare. Das Schöne läßt er untergehen, nicht weil es ſchön iſt, ſondern weil es ſelbſt eine Schuld enthält. —

Objektivität der dramatiſchen Dichtung

Wenn der dramatiſche Dichter hinter ſeinem Werke verſchwinden ſoll, wie die Natur es thut, ſo muß er ſich ihr auf das äußerſte in ſeinem Verfahren ähnlich zu machen trachten. · Welchen ihrer Eigenſchaften muß er daher nacheifern? d. i. worin muß er ihr gleichen? worin nicht? Das darf er nicht nachahmen, was aus der ungeheuern Expanſion und der Unendlichkeit ihres großen Dramas folgt, weil ſein Werk kein unendliches ſein kann, aber ein geſchloßnes ſein muß; das letzte wird es für uns erſt ſein, wenn es überhaupt ſein kann, am Ende des großen Dramas. Geſchloſſen, d. h. es muß einen gegebnen Anfang haben, alle ſeine weſentlichen Urſachen und Folgen müſſen in das Werk fallen bis zu einer letzten Folge, die die Reihe für unſer Intereſſe abſchließt. Es liegt nun auf der Hand, daß ein Werk, welches alle ſeine weſentlichen Urſachen und Folgen in ſich enthalten ſoll, und deſſen Vorſtellungsdauer einige Stunden nicht überſteigen ſoll, nicht aus der Breite des Daſeins geſchöpft werden darf. Dazu iſt das Drama des Dichters nicht, wie das der Natur, um ſeiner ſelbſt, ſondern um einer Verſammlung von Zuſchauern und Hörern willen da. Es muß alſo ſeine Motive erkennbar machen. Zugleich muß es auf die Natur des Menſchen berechnet ſein. Alſo ein Kompromiß zwiſchen der Wirklichkeit der Dinge und dem Wunſche des Menſchen, wie ſie ſein möchten. Wahre Schönheit der Darſtellung, Ordnung der Schickſale nach dem moraliſchen Gefühle. Iſt nun dies der Punkt, wo die Abſicht des Dichters (im Plane) in das Spiel kommt, ſo muß doch die Ausführung dieſe Abſicht wieder möglichſt maskieren. Ein Stück des großen Dramas, d. h. eine Anzahl Handlungen, eine Zahl von Charakteren, aber durchſichtig und geſchloſſen, d. h. mit der Eigenſchaft, die

jenes große Drama als ein Ganzes hat, für höhere Geister; so ausgeführt, daß es, wie jenes, als gegenwärtige, absichtslose Wirklichkeit erscheint. Also ein Stück Wirklichkeit, welchem die Gesetze der ganzen Wirklichkeit und in der Fügung des Materiales die Gesetze des menschlichen Geistes, der Vernunft, zu Grunde gelegt sind, denn diese Fügung liegt gewiß auch schon im Ganzen der Wirklichkeit, das wir nur nicht übersehen können. Den Charakteren und Vorgängen, dem Dialoge darf man die Absicht des selbst individuellen Dichters nicht ansehen, er muß sich zur möglichsten Objektivität ausgebildet haben, d. h. er darf seine eignen individuellen Neigungen und Gesinnungen nicht in sein Werk hinübertragen. Zunächst darf er als Dichter gar keine individuellen Neigungen, z. B. für gewisse Arten der Charaktere, der Gegenstände, der Behandlung in sich dulden; in gleicher Unbefangenheit muß er allen diesen gegenüberstehen und nicht wählen, was er gern hat, sondern was sein Werk bedarf. Er muß jedem Stoffe gerecht zu werden versuchen, jeden Stoff nach und aus seinen eignen Bedingungen entwickeln und besonders die Grundidee unverfälscht aus dem Stoffe nehmen, nicht willkürlich eine hineinlegen; er muß nicht seinen innern Sinn mit dessen Individualitäten in den Stoff und das Werk einhauchen, sondern sein innrer Sinn muß lediglich das Haus des Werkes werden, der Mutterleib, in welchem der Keim sich nach seinen eignen Bedingungen entwickelt, welcher diesem das zuführt, was dieser braucht, und das abscheidet, was ihm nicht wesentlich ist. Der Dichter darf nicht sich in das Werk, sondern er muß dieses in sich hineinbilden. Beide müssen stets voneinander losgelöst sein. —

Inhaltsverzeichnis

Die Buchstaben hinter den einzelnen Überschriften geben den Nachweis, welchen Handschriften Otto Ludwigs die betreffenden Aufsätze und Aussprüche entnommen sind. Die weitaus größte Zahl derselben entstammt den im Vorbericht beschriebnen vier Bänden der „Shakespearestudien." Sa, Sb, Sc, Sd bedeuten die Bände 1, 2, 3, 4 der Shakespearestudien, Se das letzte einzelne Heft, das Ludwig kurz vor seinem Lebensende angelegt. Die Bezeichnung V (Vorstudien) weist nach, daß die betreffenden Abschnitte den Studienheften des Dichters vor dem Beginn der eigentlichen und von ihm ausdrücklich so betitelten Shakespearestudien angehörten. E (Einzelhandschrift) endlich bezeichnet das Vorhandensein eines besondern Manuskriptes.

Shakespearestudien

	Seite
Vorbericht. Von Adolf Stern	1
Die dramatischen Aufgaben der Zeit. Mein Wille und Weg (E)	34
Charaktere Shakespeares (V)	61
Charakter und Leidenschaft. Episch und Dramatisch (Sa)	62
Ideale Charaktere, Mischung, Widersprüche (Sa)	64
Dramatische Charaktere (Sc)	65
Unterhaltende Charaktere Shakespeares (Sc)	66
Keine Tugendhelden. Tragische Formel Shakespeares (Sc)	67
Die Gesamtphysiognomie eines Charakters (Sd)	69
Die tragische Anlage des Charakters (Sd)	69
Explikation der Charaktere (Sd)	71
Stimmung der Szenen (V)	73
Behandlung der Leidenschaft bei Shakespeare (V)	74
Mäßigung in der Leidenschaft (V)	75
Shakespeares Phantasie (Sb)	76
Anforderungen der Phantasie an die Darstellung (Sb)	78
Der Kosmos der Shakespearischen Dramen (Sb)	80
Das Poetische Shakespeares (Sb)	81
Der ethische Inhalt (Sb)	83
Einheit bei Shakespeare (Sb)	83
Shakespeares Komposition. Aus einem Briefe (E)	84
Dramatische Technik Shakespeares (Sa)	86

Seite

Einfachheit der Maschinerie (Sd) 87
Das Verbergen der Maschinerie. Schuld und Charakter (Sd) . 87
Allgemeine Form der Shakespearischen Komposition (Sd) . . . 89
Entwicklung der Fabel (Sa) 92
Vorbereitung des Effektes (Sb) 93
Dramatische Stoffe (Sb) 93
Der Kontrast (Sb) 94
Entwicklung der Situation (Sb) 96
Ökonomie des Dramatikers (Sa) 100
Entwicklung, Stil und Tempo des Trauerspiels (Sa) 102
Dramatische und lyrische Steigerung (Sc) 103
Ebenmaß von Schuld und Strafe (Sa) 104
Verschuldung und Katastrophe (Sa) 105
Die innre Kritik in Shakespeares Dramen (Sd) 106
Shakespeare und die Alten (Sa) 107
Idealität, Stil (Sa) 107
Idealität von Zeit und Ort (Sa) 109
Die Call-Boys bei Shakespeare (Sb) 110
Spielszenen (Sa) 110
Gesprächsmimen (Sb) 112
Verbindung des Komischen und Tragischen (Sa) 113
Das Theatralisch-Dramatisch-Tragische (Sa) 114
Das Unterhaltende (Sc) 115
Das Schauspielerische in Shakespeare (Sa) 117
Das Schauspielerische in Shakespeares Dramen (Sb) 118
Lyrisches und Rhetorisches im Drama (Sa) 123
Zur Behandlung des Dialogs (Sa) 124
Shakespeares Diktion (Sb) 125
Zum Dialoge bei Shakespeare (Sc) 127
Künstlerische Objektivität (Sb) 130
Der verschiedne Ton der Shakespearischen Stücke. Charakter der Diktion (Sb) 133
Eindruck der Diktion Shakespeares (Sb) 138
Behandlung des Monologs und der Dialoge (Sb) 143
Dramatische Diktion (Sd) 146
Der parenthetische Ausdruck. Die Retardation (Sc) 150
Dichter, Schauspieler und Zuschauer (Sd) 158
Dichter und Schauspieler. Shakespeares Kunst (Sc) 162
Scheinbare Zusammenhangslosigkeit bei den englischen Dramatikern (Sd) 164
Shakespeare und Montaigne (Sd) 165
Shakespeare und Scribe (Sd) 167
Stilisierter und gemeiner Weltlauf (Sc) 168
Hegel gegen Shakespeare (Sd) 181

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

RENEWED BOOKS ARE SUBJECT TO IMMEDIATE
RECALL

UCD LIBRARY
DUE JUN 5 1979

UCD LIBRARY
DUE JUN 5 1978
DEC 29 REC'D

UCD LIBRARY
DUE JUN 5 1977

UCD LIBRARY
DUE JUN 5 1978

AUG 15 REC'D

UCD LIBRARY
DUE JUN 30 1979
OCT 4 1978 REC'D

UCD LIBRARY
DUE JUN 30 1980
APR 27 1980 REC'D

LIBRARY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS

Book Slip–50m-9,'70 (N9877s8) 458—A-31/5,6

Nº 759838

PT2426
A1
1891
v.5

Ludwig, O.
Gesammelte Schriften.

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

3 1175 00010 2940

ized by Google